

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**A LITERATURA NAS CANÇÕES DOS
RACIONAIS MC'S**

**Uma análise comparatista à luz de Rubem Fonseca,
Paulo Lins e Ferréz**

ANA LAURA BOENO MALMACEDA

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Alva Martínez Teixeira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Brasileiros

2017

“No princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e Deus era o verbo. Este no princípio estava com Deus. Todas as coisas existiram por ação dele e sem ele existiu nem uma só coisa que existiu. Nele estava a vida e a luz dos homens. E a luz brilha na escuridão, e a escuridão não dominou a luz.”

Índice

1. Agradecimentos [Pág. 1]
2. Introdução: *Rap* é literatura? [Pág. 3]
3. Capítulo 1: Palavra: Arma [Pág. 18]
4. Capítulo 2: Testemunho e Nação [Pág. 45]
5. Capítulo 3: O Eu e o Outro [Pág. 68]
6. Conclusão: A literatura dos Racionais MC's [Pág. 99]
7. Referências Bibliográficas [Pág. 107]
8. Letras do *corpus* [Pág. 116]

Agradecimentos

Esta dissertação não teria sido possível sem a leitura, paciência e orientação inestimáveis da Prof.^a Dr.^a Alva Martínez Teixeira, que inspira seus alunos a darem o melhor de si e a refletirem em conjunto durante suas aulas. A ela, toda a gratidão que houver.

Aos professores da Universidade de Lisboa, agradeço por todos os ensinamentos e apoio durante minha formação. A Prof.^a Dr.^a Brigitte Thiérion, pelas conversas e pela acolhida na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, meu muito obrigada. Ao Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio e ao Prof. Ary Pimentel, pela acolhida no grupo de estudos sobre subalternidade e literatura marginal na UFRJ. Ao Prof. Pedro Meira Monteiro, pelas conversas frutíferas.

Dedico este trabalho aos meus amigos Ana Ramos, Fausto Ramos Zellmeister, Gabriel Zellmeister, Manuela Colla, Clovis Inoue, Guilherme Mautone, Karina Duarte, Pedro Correia, Gisele Lobato, Gabriel Seibel, Fany Fournet, Renata Lestro, Consuelo Peruzzo, Manuela Falcão, Mariana Marçal, Milton Ohata, Julia Alves, Lígia Lima, Fernando Rinaldi, Juliana Vettore, Charlotte Quemy, Santarosa Barreto, Tia Estela, Sofia Mariutti, Otilia dos Santos, Amarílis Lage e Miguel, Maria Lutterbach, Thiago Camelo, Elisa Menezes, Valentina Pacheco, Felipe Nader, Marcelo Frota, Flora Thomson-DeVeaux, Paula Scarpin, Bruna Rodrigues e Bruna Borelli.

A todas as mulheres da minha família, Irma, Margarete e Maria Terezinha, em boa parte educadoras, meu muito obrigada. Elas são filhas da minha avó, Teresinha, que gestou e criou nove filhos. Durante a ditadura militar, ela perdeu o direito de fazer o que gostava, ensinar. Me sinto honrada por continuar o seu legado. Se depender de mim, seu trabalho não terá sido em vão.

Aos Racionais MC's. A Kleber, a Pedro Paulo, a Edivaldo e a Paulo Eduardo. Homens brasileiros, filhos de trabalhadores, artistas prósperos. A suas esposas e filhos dedico a força das minhas palavras, que buscam refletir um pouco desse legado. Obrigada por terem

me ensinado o que é ser brasileiro, obrigada por terem aberto uma jazida de consciência e pulsão de vida no meu país.

Ao meu pai, José Luiz, o homem mais forte que conheço e aos meus avós, Célia e João Malmaceda. Pai, obrigada por me ensinar todos os dias o que são valores e o sabor de querer conhecer o mundo. Obrigada por ser um bom pai não só para mim, mas para todos ao seu redor.

A Beta, Dadai, Dona Ecilda e família.

A minha irmã, Luise, pelos ensinamentos, pelo amor simbiótico, apoio e confiança irrestritos – e também pelos discos (e roupas!) emprestados.

A minha mãe, Maria, que me ensinou a ler e a escrever, recortando os catálogos de supermercado que meu pai trazia do trabalho. Lembro com nitidez a escrita da primeira palavra, à lápis. Era, por acaso, algo que ela sempre me deu: *cama*. Mimetizando Mano Brown ao fim de “Negro Drama”, posso dizer de peito estufado: mãe, você é uma rainha.

“O sábio não discrimina a cor. Mas as ações.”

Carolina Maria de Jesus

Rio Grande do Sul, 10 de agosto de 2017

Introdução

Rap é literatura?

“Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Eu sou terrorista.”

Mano Brown

“Malandragem de verdade é viver (....)

Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho
que no trem da malandragem, o meu *rap* é o trilho”

Mano Brown

Durante as próximas páginas, propõe-se um percurso de leitura entre algumas das letras que inscrevem o “mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”¹ dos Racionais MC’s, grupo de *rap* formado no fim dos anos 1980 por Edivaldo Pereira Alves (Edi Rock), Kleber Geraldo Lelis Simões (KL Jay), Pedro Paulo Soares Pereira (Mano Brown) e Paulo Eduardo Salvador (Ice Blue) nas periferias de São Paulo, entre as zonas norte e sul do mapa. Em seis discos de estúdio e trinta anos de história, o grupo tornou-se a voz mais proeminente do que passou a ser chamado de *rap nacional*, vertente da cultura *hip-hop* brasileira, espelhada no movimento norte-americano nascido nas periferias de Nova York no fim dos anos 1970.

Pensado em classificação sociológica, o *hip-hop* é considerado uma ‘subcultura’, pois seus alicerces não condizem a um padrão hegemônico ou encontram-se dentro do mercado formal: criam uma identidade para seus ouvintes que se distingue dos valores preconizados em discursos oficiais. O *rap* nasce dentro de periferias urbanas e não parece razoável pensá-lo de forma autotélica, tendo em vista que seu objetivo autodeclarado é interferir de forma política na cultura, buscando transformar as sociedades nas quais surge. Contados mais de quarenta anos de seu surgimento, hoje o *hip-hop* encontra-se permeado no mercado fonográfico e seus costumes, na cultura de massa. Ele está nos quatro hemisférios, não sendo

¹ Vinheta de abertura do disco *Raio-X do Brasil* (1993).

mais possível mensurar as diversas vertentes dentro do gênero discursivo, tanto no que diz respeito às sonoridades, quanto ao tipo de mensagem que a entoação lírica do MC, ritmada e rimada, emite ao ouvinte.

Os produtores desta cultura de rua são, em geral, homens e mulheres descendentes de sujeitos que foram escravizados como parte de um projeto colonizador, cujos traços perduram nas pirâmides sociais de seus países. Por ter nascido em comunidades majoritariamente negras, o *rap* é considerado um gênero musical representativo da diáspora africana no Atlântico, que também abarca outras sonoridades, como o jazz, o blues, o samba e o soul (Taperman, 2015, p. 415). A gestação do movimento aconteceu nas ruas, em festas nas quais discos eram girados, dançarinos encontravam-se para trocar novos passos e um mestre de cerimônias incentivava a plateia a não parar. No caso de São Paulo, essas aglomerações aconteciam na estação de metrô São Bento, local onde os membros dos Racionais MC's se conheceram, no fim dos anos 1980. Em poucos anos, o DJ passou a ter instrumentos que o tornaram capaz de fazer complexas colagens sonoras ao vivo; por sua vez, o agitador cultural que empunhava o microfone percebeu o potencial da fala, tornando-se capaz de contar narrativas complexas em som e sentido.

A cultura *hip-hop* baseia-se em quatro suportes artísticos principais: o *grafitti*, a dança *break*, a fala do MC (mestre de cerimônias) e a música do DJ (disc-jóquei). Dos mitos que explicam a origem do movimento e seus valores, talvez o mais elucidativo seja o disseminado pelo DJ Afrika Bambaataa, expoente da primeira geração do *rap* norte-americano. Para além destes quatro elementos, ele diz, há um quinto na fórmula, a *mensagem*. A principal força das letras dos Racionais MC's está justamente num vigoroso quinto elemento. Durante a trajetória do grupo, seu programa artístico, discursivo e mercadológico tornou-se um modelo que perdurou quase como cartilha ideológica dentro do movimento, influenciando através de sua linguagem e dos valores de suas mensagens uma geração de jovens nascidos em periferias brasileiras. Para ter-se uma noção do alcance da obra do grupo, basta dizer que o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), que narra a vida e os desafios da população carcerária no Brasil, chegou a vender mais de um milhão de cópias de forma quase totalmente independente (Cardoso, 2000).

Os principais temas figurados nas letras extensas e narrativas dos Racionais MC's são o racismo estrutural que media as relações de poder no Brasil, a violência urbana, barbárie sedimentada na cultura, e a reflexão sobre a experiência da falta, esta última também explorada com uma peculiar autoanálise do artista sobre os dilemas em representar uma comunidade enorme e diversa como a do bairro Capão Redondo, em São Paulo. Os Racionais MC's contam histórias que configuram um apurado tipo de ficção, que busca recursos textuais no ensaio, na crônica e no conto, vantagem do uso da palavra cantada e performada. Assim, é comum que, numa mesma canção, estejam justapostas histórias sobre personagens ficcionais, contextualizações políticas, intuições do MC e até mesmo estatísticas e encenações de diálogos.

Neste movimento de entoação da palavra (que considera uma “arma” contra discursos que o estigmatizam), o MC coloca-se como contador de um *éthos*, apresentando seus costumes em versos. A quantidade de personagens e temas específicos da vida à margem retratados pelos Racionais MC's dão ao ouvinte um vasto afresco do que existe “da ponte para lá”. São extensas narrativas sobre o mesmo sujeito: o homem negro da periferia brasileira dos anos 1990, sempre vulnerável à criminalidade e à morte. Os pontos de vista, entretanto, são bem diversos. Há o sujeito que caminha para o crime, que desfruta suas recompensas, que tenta sobreviver no cárcere, que saiu e busca reinserir-se em sociedade e aquele que, como os *rappers*, procura uma saída de não-violência num contexto de guerra.

Não seria responsável ou possível afirmar de forma determinista a extensão da influência dos Racionais MC's na cultura brasileira. Entretanto, há algumas constatações que beiram a unanimidade. É o caso da sua inegável ascendência na gênese de uma certa literatura contemporânea. Pouco depois do surgimento dos Racionais MC's, entre os anos 1990 e 2000, proliferaram nas periferias paulistanas saraus de poesia e oficinas de escrita (Salgado, 2015, p. 161) que gestariam outro movimento artístico importante, desta vez para a literatura *stricto sensu*. Sob uma alcunha já utilizada principalmente por poetas durante os anos 1970, a ‘literatura marginal’ se inspiraria na cultura *hip-hop* para pautar sua forma de intervenção social pela arte. Autores como Ferréz e Sérgio Vaz passaram a ganhar espaço dentro da “torre de marfim” do mercado editorial brasileiro, fomentando uma produção literária na qual o sujeito subalterno, grande personagem da ficção nacional, passava a se retratar. Há também

outros fatores para este acontecimento na cultura brasileira, como o interesse da indústria cultural nessa inclusão, já que as narrativas sobre violência urbana passaram a angariar atenção nacional e internacional, principalmente no cinema. De forma mais ampla, é consenso entre ativistas políticos do movimento negro e interlocutores sociais em periferias que as mensagens das letras dos Racionais MC's e sua postura política dentro da cultura influenciaram uma mudança de perspectivas pessoais e coletivas sobre 'o que é ser negro no Brasil'. É esta, sobretudo, a experiência figurada pelas suas letras combativas em conteúdo e trato estético.

Tendo apresentado brevemente o tema desta dissertação, isto é, a poética dos Racionais MC's, e seu principal contexto, a cultura *hip-hop*, parece necessário dar um passo para trás, a fim de introduzir uma questão que antecede a leitura das letras do *corpus* deste trabalho: 'rap é literatura?' Talvez seja esta a provocação escondida num estudo da 'arte literária' de um grupo de artistas que não pertence ao campo, cuja disciplina histórica engloba em maior parte um panteão de grandes escritores, validados por uma configuração que inclui Universidade, Estado e mercado. Não sendo literatura em *stricto sensu*, fato é que o *rap* apresenta ao ouvinte um discurso marcadamente literário, baseado na narração de histórias e no hibridismo de formas artísticas. Como será visto, essas características estão de acordo com muitas das inovações que vêm sendo aportadas à Literatura, e são sintomáticas quando se pensa em dilemas taxonômicos pelos quais as artes em geral passam.

Toma-se aqui o exemplo da incorporação da canção aos Estudos Literários, em que artistas como Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Caetano Veloso vêm sendo estudados em suas poéticas. Assim, na esteira da valorização do hibridismo, do diálogo interartístico e das constantes contaminações e trânsitos presentes na cultura brasileira contemporânea, buscase examinar a proposta dos Racionais MC's, entre outras perspectivas, de um ponto de vista literário, tal como também tem sido feito com autores cujas obras 'não literárias' foram objeto de notáveis processos de legitimação e apropriação pelo meio acadêmico e outras instituições consagradoras do âmbito literário.

É impossível isolar o *rap* de seu contexto, implicando a ele um ideal de arte pela arte que possibilite sua classificação 'à l'ancienne'. Por outro lado, a pergunta pode jogar luz sobre essa forma de arte: seria o *rap* música, pois é gravado, comercializado e experienciado

como tal? A classificação inicialmente parecer razoável, mas, ao ouvir com cuidado, percebe-se que a colagem de elementos conceituais implica algo além da canção. A ênfase da linguagem do *rap* é a letra, e sua dicção assemelha-se à fala. As explicações etimológicas para a palavra *rap*, por exemplo, costumam considerar que as siglas representam as palavras ‘ritmo e poesia’ (*rhythm and poetry*), tradução advinda do inglês, mas que também funciona em boa parte das línguas latinas. Seria o *rap*, então, literatura, já que seu principal elemento é a mensagem, desenhada com cuidado estético pelo *rapper*?

Ao refletir sobre as questões acima descritas, pode-se iniciar por uma primeira pergunta: do que é feito, afinal, o *rap*? Sua base é o ritmo, aquele que define os limites para as possibilidades líricas (Bradley, 2009, p. 159) das rimas, geralmente em compasso quaternário. Baseado na repetição de uma batida eletrônica extraída de um disco ou criada pelo DJ, a dicção do *rapper* mostra-se o epicentro da música. Segundo Adam Bradley, pesquisador que estuda o *rap* como poesia, a batida consiste em:

[...] poetic meter rendered audible. *Rap* follows a dual rhythmic relationship whereby the MC is liberated to pursue innovations of syncopation and stress that would sound chaotic without the regularity of the musical rhythm. The beat and the MC’s flow, or cadence, work together to satisfy the audience’s musical and poetic expectations: most notably, that *rap* establish and maintain rhythmic patterns while creatively disrupting those patterns, through syncopation and other pleasing forms of rhythmic surprise. (Bradley, 2009, pp. 90 - 100)

O segundo elemento fundamental da linguagem do *rap* é a letra (cuja cadência é chamada de *flow* e *levada*) do MC, que a constrói a partir do ritmo regular, sem preocupar-se necessariamente com a harmonia e a melodia, como no caso de canções convencionais. Neste ponto, o *rap* assemelha-se mais à poesia do que à música, pois é casado ao ritmo de suas palavras, muito baseado no recurso da rima. Esta é tão importante para o gênero musical que usualmente fala-se que um MC ‘rima’, em vez de ‘cantar’. O ponto no qual poesia e *rap* mais diferem-se diz respeito à métrica. A primeira trabalha com formas pré-estabelecidas, como o soneto, e ganhou adventos como o verso livre, que gera padrões rítmicos diversos, a poesia visual e o verso branco. Já o segundo trabalha a partir de duas vozes rítmicas, a batida e a entoação do *rapper*, em rimas geralmente acentuadas no final das estrofes, mas que têm mostrado uma imensa versatilidade durante o tempo, já que cada MC possui um estilo próprio de *escrita*.

Ao abordar as histórias que buscam explicar as origens do *rap*, é preciso ter certo cuidado, já que “são interpretações, e defender uma delas é uma espécie de alinhamento ideológico, que terá impacto no modo como essa música se situará no mundo social” (Taperman, 2015, pp. 133-41). Corre-se aqui o risco do constructo: dentre as mitologias que argumentam as origens do *rap*, há a que versa sobre a qualidade mnemônica de seu discurso, remetendo suas origens ao artifício da palavra cantada, essencial para o surgimento do pensamento filosófico grego, assim como para o “pensamento poético, em toda a ordenação social e em todos os mistérios religiosos” (Mautone, 2015, p. 3). Nesse sentido, os *rappers* seriam como *aedos* nascidos nas periferias, fundamentando suas próprias civilizações orais a partir da mnemotécnica, em rimas memoráveis e atraentes, desenvolvidas para fixar valores, associando ideias a partir da palavra cantada.

Ainda entre os gregos, uma outra analogia pode ser encontrada. A acepção tradicional da literatura, definida pela *Poética* de Aristóteles, considera a arte das palavras como mimese, imitação da realidade. Esta concepção de Literatura é justamente um dos alicerces do *rap*, a busca por uma ‘verdade’. Ela está transposta no desejo em contar histórias, muitas vezes com complexos enredos, sendo difícil encontrar uma letra que não ensaie uma narrativa. Neste ponto, ele aproxima-se da prosa ficcional. As letras do *rap* apresentam um compromisso em narrar histórias que, quando não são baseadas em fatos ocorridos com os MC’s, figuram uma ‘verdade’. Este compromisso parece retomar a acepção antiga da literatura, a representação de uma ‘realidade’.

As leituras de Walter Garcia sobre os Racionais MC’s trouxeram alguns dos elementos seminais para contextualizá-los na cultura brasileira, cotejando suas músicas com textos literários e canções que trabalham experiências semelhantes. Ao citar neste trabalho a poética dos Racionais MC’s, parto de seus estudos, que definem os fundamentos da obra do grupo da seguinte forma:

Como eles mesmos já explicaram em mais de uma entrevista, esses são alguns dos fundamentos da obra do Racionais MC's até 2006, ano do lançamento mais recente, *1000 trutas 1000 tretas*: a) cantar "a foto da periferia, da favela, do dia-a-dia nosso e de muita gente que a gente conhece", de modo que o trabalho reflita "a vida de muitas pessoas mais o pensamento dos Racionais" (Santos, 1997); b) rimar "as coisas da favela, as coisas da rua" (Kalili, 1998, p. 19); c) falar para as pessoas "que estão no sofrimento" (Neves, 2006, p. 264). (*Apud.* Garcia, 2013, pp. 221-2)

Até aqui, fez-se o habitual ao ofício da crítica literária, isto é, buscou-se em formas canônicas a aproximação do *rap* como forma de arte ‘literária’. Entretanto, como aponta Leyla Perrone-Moisés, o estado da literatura na contemporaneidade trouxe consigo novos desafios classificatórios, além de uma infinidade de autores, que produzem textos sob as mais diversas plataformas. A questão taxonômica, advinda de uma tradição ocidental, tem sido sistematicamente desconstruída, acusada de logocentrismo e desatualização face aos adventos da contemporaneidade. Não é mais possível delimitar com absoluta precisão o que pertence ao âmbito do literário e o que não, pois não há nela uma essência, e sim um constructo que condiz com as aspirações de um momento histórico. E, em certa medida, o mesmo problema aflige as artes visuais e a música.

Retornando ao contexto da literatura contemporânea, o poeta e crítico Ederval Fernandes, ao escrever sobre os Racionais MC’s para a revista eletrônica *Modo de Usar & Co*, abriu sua reflexão elencando alguns dos meios já explorados pelo *hip-hop* que vão ao encontro da poesia contemporânea brasileira, questionando-se sobre a veracidade das fronteiras que, supostamente, dividem os dois conceitos:

[...] em alguma medida, o *Hip-hop* antecipou uma série de recursos que são utilizados hoje na poesia contemporânea. O aparato multimídia, a poesia-performance, a diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas, o sample como um recurso intertextual e criador de camadas de significação (colagens), o aprofundamento da oralidade como recurso estético (a poesia dialetal, etc). São muitas as aproximações que podemos fazer entre poesia contemporânea e *rap* (se é que podemos separar o *rap* da poesia contemporânea). (Fernandes, 2016, s.p.)

Como afirma Bradley, o *rap* é um tipo particular de poesia, mas a sua popularidade não advém desse reconhecimento, e sim do caminho contrário feito pelo movimento artístico, mais dedicado ao entretenimento do que ao trabalho de interpretação sofisticado ao qual geralmente é relacionado o prazer da leitura de poesia:

Rap is poetry, but its popularity relies in part on people not recognizing it as such. After all, *rap* is for good times; we play it in our cars, hear it at parties and at clubs. By contrast, most people associate poetry with hard work; it is something to be studied in school or puzzled over for hidden insights. Poetry stands at an almost unfathomable distance from our daily lives, or at least so it seems given how infrequently we seek it out. (Bradley, 2009, p. 61)

Bradley considera a clareza das letras de *rap* um de seus principais “mandamentos”, que marca seu desejo em ‘estar na cultura’, entre o público. Essa tendência vai em desacordo com a tradição de distinção da poesia ocidental, restrita a um público minoritário, e na prosa (lembra-se aqui também das apocalípticas ‘mortes da literatura’ que foram previstas na virada do século), entre a literatura e seu público, sintoma justamente da escolarização das artes e de seu desejo de tornar-se uma disciplina autotélica, como aponta Leyla Perrone-Moisés:

O prestígio da literatura levou-a a uma ambição autotélica: separar-se radicalmente da sociedade burguesa (utilitária), bastar-se a si mesma como “arte pela arte” cultivando um discurso cifrado e hermético ao alcance de poucos leitores. Esse ideal encontrou sua perfeita formulação em Mallarmé: “Sim, que a literatura existe e, por assim dizer, sozinha, à exceção de tudo” (*La Musique et les lettres*, 1894). Essa tendência se estendeu até as primeiras décadas do século XX, com as vanguardas. Recolhida em sua “torre de marfim”, a literatura perdeu seu poder comunicativo e seu prestígio social. (Perrone-Moisés, 2016, p. 9)

A forma discursiva do *rap* é um híbrido entre literatura oral, música e performance, “a kind of performance art, a blend of fact and fantasy, narrative and drama expressed in storytelling” (Bradley, 2009, p. 2424). Feita dentro de comunidades que não foram incluídas às instituições sociais que fomentam e ensinam o que se denominou arte, a cultura *hip-hop* é de difícil classificação quando se pensa nas estruturas herdadas pelo racionalismo na História da Arte. O *rap* é uma espécie de “artesanía selvagem” (Mautone, 2015, p. 4), que ressoa aos modos da bricolagem descrita por Lévi-Strauss, pois trabalha através da transversalidade de recursos e utilizações práticas e meramente estéticas. É também uma arte pública, retomada à sua antiga concretude em sociedade, num impulso de figuração nascido dentro da cultura. No *rap*, ética e estética voltam a uma mesma raiz, propondo ao ouvinte um ideal de ‘verdade’. Como aponta Bradley:

Rap is public art, and *rappers* are perhaps our greatest public poets, extending a tradition of lyricism that spans continents and stretches back thousands of years. Thanks to the engines of global commerce, *rap* is now the most widely disseminated poetry in the history of the world. Of course, not all *rap* is great poetry, but collectively it has revolutionized the way our culture relates to the spoken word. (Bradley, 2009, p. 70)

Estudar a obra dos Racionais MC’s não é uma iniciativa inédita na Universidade. Há uma robusta bibliografia publicada na virada dos anos 1990 para 2000 sobre o *rap* feito no

Brasil. Dentre as principais áreas nas Ciências Humanas que têm escrito sobre rap, é possível destacar a Sociologia, a Antropologia e os estudos de canção dentro do campo dos Estudos Literários como principais fontes de publicações. Em razão ao caráter associativo de sua organização social, o *rap* brasileiro recebeu imediata valorização do olhar socioantropológico. Foram feitos estudos de campo sobre comunidades em grandes cidades brasileiras onde a cultura *hip-hop* tem presença a partir de uma perspectiva local (Andrade, 1996), apresentando seus elementos diferenciadores; com foco na figura da mulher no *rap* (Matsunaga, 2008), na masculinidade do cenário artístico (Rosa, 2006), na representação identitária de suas letras (Guasco, 2001), nas relações do *rap* com o mercado (Nascimento, 2001). De forma menos concentrada, pesquisadores de espaços adjacentes inscreveram a cultura *hip-hop* em seus campos. A psicanalista Maria Rita Kehl cunhou o termo “fratria” (Kehl, 1999) para designar a forma particular de socialização e a filosofia dos Racionais MC’s a partir do prisma psicanalítico; a presença midiática de Mano Brown, principal compositor do grupo, foi inclusive tema de pesquisa no campo da linguística, numa análise de Beatriz Ferreira Silva sobre o uso da metadiscursividade de Brown ao ser entrevistado (B. F. Silva, 2015).

Principal voz do grupo, Brown ocupa um lugar ímpar na esfera pública brasileira: construiu uma carreira como artista quase sem conceder entrevistas e apresentações para grandes veículos de comunicação, preferindo as mídias alternativas. Isso não significa que sua imagem seja ausente na televisão ou nos jornais: comediantes o imitam em programas de auditório, criam personagens semelhantes ao seu tipo social, o ‘mano’, gíria para ‘irmão’ que caracteriza o periférico fã de rap. De forma menos cordial, o *rap* brasileiro também foi sujeito a um processo intuitivo de criminalização pela mídia e pelo Estado, no qual o acusam de ‘incitação ao crime’,² mais um sintoma do incômodo gerado pela manifestação cultural. Instigante e reflexivo, Brown é questionado como um formador de opinião, principalmente sobre o ponto de vista periférico acerca do contexto social do país. As indagações dos jornalistas ao *rapper* lembram entrevistas de Chico Buarque e Caetano Veloso, nas quais geralmente comentam o estado da cultura, política e sociedade brasileiras. Recentemente a

² Contemporâneo aos Racionais MC’s, o grupo Fação Central foi censurado pelo Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária de São Paulo, que determinou a apreensão do videoclipe da música “Isto é uma Guerra”, vetando sua exibição. Sobre as visões de articulistas da mídia sobre o rap, cf. Camargos, 2015.

trajetória social e intelectual do *rapper* foi o tema de uma tese (Silva, 2012) na área de Sociologia que projeta no *rapper* a alcunha de ‘intelectual orgânico’, conceito de Antônio Gramsci. Aos Racionais MC’s já aproximaram as ideias e ferramentas epistemológicas de Pierre Bourdieu, Terry Eagleton, Chico Buarque, Caetano Veloso (Oliveira, 2015), Karl Marx, Max Weber (R. d. Silva, 2012), Jean Jacques Rousseau (Camargos, 2015), Erving Goffman (B. F. Silva, 2015), Luiz Tatit (Segreto, 2014), Sigmund Freud (Kehl, 1999), entre outros.

Devido ao teor muitas vezes político da mensagem e de sua importância na esfera pública, a canção brasileira já encontra um ramo sólido de estudo no campo da semiótica, em especial na Universidade de São Paulo, onde foram desenvolvidas epistemologias como a semiótica da canção, de Luiz Tatit. Segundo esta abordagem, há dois tipos de dicção cancional: *temática* e *passional*. A primeira caracterizaria músicas que dão mais ênfase à segmentação dos ataques consonantais, “reforçando os aspectos rítmicos e investindo em um discurso cheio de ação” (Taperman, 2015, p. 696); a segunda seria mais dedicada à extensão de vogais, exprimindo sentimento. No caso do rap, há uma predileção pela dicção *temática*, já que o discurso é extremamente sincopado, quase sem refrãos ou abertura para uma fruição, digamos, mais prazerosa do ouvinte. O *rap* dos Racionais MC’s, no caso, parece mais feito para pensar do que para dançar.

Parte proeminente da identidade da cultura brasileira, a canção popular que se solidificou durante o século XX no país é uma prática cultural de difícil contorno e comparação a outros contextos, devido ao seu potencial de tematização dos costumes e permeabilidade em sociedade:

Nossa canção incorporou ao longo desse período uma grande variedade de fisionomias que embora não trouxesse qualquer obstáculo para o pronto reconhecimento da maioria dos ouvintes, tornou trabalhosa sua definição artística e, acima de tudo, sua apreciação crítica. Comportou-se como um mecanismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. Onde o comentarista procurava coerência melódica, encontrava fragmentos entoativos independentes. Onde procurava soluções poéticas, deparava-se com a fala crua. [...] (Tatit, 2004, pp. 11-12)

Contemporânea ao surgimento do rádio, a canção brasileira ganhou formato nas mãos de Noel Rosa nos anos 1930, em plano musical e literário. Capaz de captar dicções e costumes

da sociedade brasileira, nessa linguagem todas as classes sociais tiveram parte essencial, principalmente as camadas mais populares. Segundo Tatit, o que faz da canção brasileira uma forma singular é a percussão e a oralidade (a fala cotidiana, tornada uma espécie de canto falado). O samba, a bossa nova e a MPB formam uma tríade dos principais acontecimentos do ‘século da canção’ no país. Em entrevista à *Folha de S.Paulo* em 2004, Chico Buarque, artista consagrado no gênero, sugeriu que o *rap* é o ponto de ruptura deste modelo de canção:

Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século passado. [...] A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse por isso hoje parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. Noel Rosa formatou essa música nos anos 1930. Ela vigora até os anos 1950 e aí vem a bossa-nova, que remodela tudo – e pronto [...] Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Talvez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou. (*Apud.* Barros e Silva, 2004)

As implicações da afirmação de Buarque sobre *rap* e o fim da canção ‘tal como a conhecemos’ foram tema da tese *O Fim da Canção? Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, defendida por Acauam Silvério de Oliveira na Universidade de São Paulo, assim como de uma dissertação, desta vez na área de linguística da mesma faculdade, que utiliza a abordagem semiótica desenvolvida por Tatit para compreender o *rap* como uma linguagem cancional própria, intitulada *A linguagem cancional do rap*, de Marcelo Segreto.

Nas próximas páginas, a palavra cantada dos Racionais MC’s será lida dentro de três principais eixos temáticos, que também dividem os capítulos. O estudo analisa cinco músicas do grupo, num *corpus* considerado em conjunto: “Homem na estrada” (Mano Brown), “Diário de um Detento” (Mano Brown / Jocenir), “Da ponte para cá” (Mano Brown), “Capítulo 4, Versículo 3” (Mano Brown) e “Negro Drama” (Mano Brown / Edi Rock), estabelecendo uma análise de teor comparatista entre as músicas e uma seleção de autores de prosa ficcional que abordam o mesmo sujeito presente nas faixas dos Racionais MC’s, isto é, o homem que vive na periferia de grandes cidades brasileiras.

Foram escolhidos, deste modo, três contos de Rubem Fonseca (“Feliz Ano Novo”, “O Outro” e “O Cobrador”), autor que fundamentou uma estética particular para tratar da violência urbana em crescimento no Brasil dos anos 1970 e 80; *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins, autor contemporâneo aos Racionais MC’s, cuja obra é considerada o marco inicial da chamada literatura marginal brasileira (Buarque de Hollanda, 2010) e *Manual prático do ódio* (2003), do autor paulistano Ferréz, oriundo da mesma região que Mano Brown, o Capão Redondo, cuja obra é declaradamente influenciada pelo grupo de *rap*. Este estudo partirá de objetos datados em diferentes períodos da literatura brasileira contemporânea, que marcam momentos significativos das narrativas sobre a violência urbana no Brasil. Fonseca representa um contexto antecedente, no qual o intelectual do centro letrado traçava, por meio da literatura, um retrato sobre o ‘sujeito marginal’. Já no caso das obras *Cidade de Deus* e *Manual Prático do ódio*, tem-se um panorama feito a partir de um registro ‘etnográfico’, com mais afinidade às ideias expressas na obra dos Racionais MC’s. As obras escolhidas não serão estudadas individualmente, mas no encontro de temas e pontos de vista comuns – e dentro deles, divergências e semelhanças.

Como exercício prévio, a fim de melhor compreender, contextualizar e examinar a complexidade do retrato identitário presente nas canções dos Racionais MC’s, no primeiro capítulo, “Palavra: Arma”, o discurso histórico-social de “Negro Drama” (Edi Rock / Mano Brown) será analisado em comparação aos ideais de identidade brasileira do período modernista, em especial aos pontos de vista de dois livros que ‘inventaram o Brasil’, *Casa Grande & Senzala*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Raízes do Brasil*, de Gilberto Freyre. A narrativa pedagógica nacional brasileira tem sua maior inscrição recente no período, que estabeleceu alicerces para se dizer ‘o que é ser brasileiro’ a partir da mediação de identidades subalternas. Tanto os *rappers* quanto os intelectuais estruturam uma interpretação da cultura brasileira a partir do período colonial, e tentam elucidar os modos de organização social em seus contextos, implicados em explicar o presente por meio do passado. A interpretação destes olhares sobre identidade de nação, que oscilam entre semelhança e dissonância, é ancorada no campo dos estudos pós-coloniais e da psicanálise, dando continuidade aos estudos de Maria Rita Kehl sobre a ‘fratria’ dos Racionais MC’s (Kehl, 1999).

Dentro da poética dos Racionais MC's, a necessidade de organizar um guia de sobrevivência (Patrocínio, 2010) para o homem de periferia dá ao trabalho do grupo uma utilidade muito particular como obra de arte. Em “Testemunho e Nação”, segundo capítulo do estudo, adentra-se nas mensagens de cunho testemunhal dos Racionais MC's, buscando em específico as ‘funções’ do *corpus* analisado, refletindo sobre sua *performance* em face aos conceitos de literatura de testemunho latino-americanos e da *shoah*. O programa artístico dos Racionais MC's, dono de mitos e valores próprios, contextualiza a palavra como “arma” num contexto de conflito e opressão, inserindo uma voz ativa na esfera pública. Essa voz retoma a necessidade de uma arte voltada às questões de identidade nacional, mas o faz de forma peculiar, uma vez que se mescla com a identidade pessoal, com o relato defendido como mimético à experiência do autor. A partir desta afirmação, o lugar da escrita de testemunho do grupo face às narrativas pedagógicas de integração nacional (Bhabha, 1998) será pensado.

O último capítulo, “O Eu e o Outro”, ocupa-se da análise dos instrumentos literários dos quais os Racionais MC's se servem para construir a alteridade na voz do sujeito à margem. Esta análise será feita à luz dos contos de Rubem Fonseca, “O Outro”, “O Cobrador” e “Feliz Ano Novo”. A partir da exposição dos elementos da poética das canções dos Racionais MC's e do escritor mineiro, o tema da tipificação e rejeição do ‘outro’ será analisado através do arquétipo do ‘bandido’, personagem emblemático em ambas as obras. Observam-se, assim, os recursos de construção de personagem usados nas narrativas presentes nas músicas dos Racionais MC's, cujas formas híbridas e interdisciplinares ajudam a desconstruir os estigmas dados aos homens marginalizados no Brasil. Os *topoi* literários também serão pensados a partir das implicações dos artistas ao projetarem-se sobre a identidade marginal.

Para traçar uma análise literária de um *corpus* que inclui objetos pertencentes a diferentes âmbitos artísticos e de vários períodos históricos, serão utilizados, em primeiro lugar, instrumentos de análise textual da teoria literária, sobretudo a metodologia comparatista. Este trabalho pretende analisar a obra dos Racionais MC's do ponto de vista literário, a fim de trazer suas questões à paisagem da crítica dedicada à ficção brasileira contemporânea. A partir disso, objetiva refletir sobre as questões que advêm da transição do

autor do lugar de criador de um *outro* subalterno para a posição do autor que escreve quando é o próprio sujeito; investigar na obra dos Racionais MC's como são usados os domínios da ficção para figurar uma experiência social individual e coletiva, a partir da comparação com outros autores do *corpus* escolhido e por fim, perceber as possíveis renovações da obra dos Racionais MC's no âmbito da literatura brasileira contemporânea.

Antes de iniciar o percurso de leitura proposto, não parece possível fazer vistas grossas a um preceito da poética do grupo, o local. De onde parte este estudo? Qual é o interesse em trazer a obra dos Racionais MC's aos métodos de análise dos estudos literários? É necessário desconfiar do intelectual do centro entusiasmado com os feitos dos periféricos, um motivo de provocação de muitos *rappers*, como Criolo, em “Sucrilhos”: “Cientista social, Casas Bahia e tragédia / Gosta de favelado mais que Nutella”. Outro exemplo é dado por Emicida, em “Levanta e Anda”: “Os boy conhece Marx / Nós conhece a fome”. E até mesmo os próprios Racionais MC's mencionam acadêmicos em “Racistas Otários”:

Os sociólogos preferem ser imparciais

E dizem ser financeiro o nosso dilema

Mas se analisarmos bem mais você descobre

Que negro e branco pobre se parecem

Mas não são iguais

Em sua etimologia advinda do inglês, *rap* significa “bater”, “criticar de forma afiada”. Não é possível pensar que o intelectual que os estuda está isento dessa força motora reflexiva. A provocação mostra-se constante para quem os estuda, em constante desconfiança em relação à sua formação intelectual, aos seus ideais éticos e estéticos, ao próprio espelho. Os Racionais MC's trabalham com dois ouvintes imaginários: aquele que se aproxima mais à casa grande e aquele que é descendente da chaga das senzalas. Como afirma Maria Rita Kehl:

[...] eles falam diretamente não apenas à minha má consciência de classe média esquerdista, mas ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos atuais discursos neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização em que se encontram. [...] É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles

seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado) [...] (Kehl, 1999, p. 98)

Podem considerar-se igualmente brasileiros um intelectual do centro letrado e um sujeito periférico, sem escolaridade e em condições precárias de exploração de trabalho, mas é possível considerá-los cidadãos com os mesmos direitos? Qual é o código postal de um intelectual brasileiro? Qual foi sua chance de terminar o ensino básico, médio e universitário? Quais são os seus costumes? Onde pode caminhar sem ter medo, e que tipo de medo perpassa seus pensamentos cotidianos? Quais são as memórias reservadas no olhar de um cobrador de ônibus sobre o seu rosto, suas vestimentas e sua forma de dizer ‘bom dia’? Qual é a sua cor? Uma polícia especializada em exterminar ‘classes perigosas’ encontrará na sua imagem um desejo homicida? Se tiver de pedir esmola, pensarão que usa drogas, que não quer trabalhar? Por ter uma resposta diferente à dos ‘manos’, o ponto de partida deste estudo é o estrangeirismo. Pede-se, portanto, licença para a leitura, sempre suscetível a revisões.

1. Palavra: Arma

Narrativa de nação em “Negro Drama”

1.1 Precedentes do Modernismo: um Brasil ‘pra inglês ver’



Tarsila do Amaral, *Morro de Favela* (1924)

*Às vezes eu acho
Que todo preto como eu
Só quer um terreno no mato
Só seu
Sem luxo, descalço, nadar num riacho
Sem fome, pegando as fruta no cacho
Aí truta, é o que eu acho
Quero também
Mas em São Paulo
Deus é uma nota de cem
(Racionais MC's, “Vida Loka, pt. II”)*

No quadro *Morro de Favela*, de 1924, é possível reconhecer quinze casas coloridas; duas mulheres e um homem adultos; três crianças; dois animais; cactos, palmeiras, árvores;

uma galeria de pedras robustas abaixo das casas; três peças de roupa estendidas. Coloridas, as portas e janelas não parecem levar para interiores de casas, mas para estímulos estéticos. Cada uma das moradias encaixa-se numa forma improvisada que, no entanto, compõe uma desorganização harmoniosa. Parece fácil entrar e sair desse lugar, utilizando retilíneas escadas de madeira. As únicas casas disformes, quatro de quinze, são de cor escura e traços ondulados, pintadas em marrom e preto, e parecem sugerir que são feitas do mesmo material que as escadas. Além das poucas moradias, as outras incidências de tons escuros estão na pele das pessoas retratadas. Não há escolas, hospitais ou policiais retratados na imagem. Não há qualquer indício de medo ou sugestão de melancolia – muito por causa da gama de cores vivas –, nem de resistência ou sobrevivência.

O título e a pintura sugerem o retrato de uma favela, tipo de assentamento informal proliferado no Brasil durante o fim do século XIX, período marcado pela alforria da população negra, pelo êxodo rural e incentivo à imigração de origem europeia, fatores que inferiram num exponencial crescimento demográfico das capitais brasileiras. O objetivo de construir capitais comparáveis às ocidentais – em planejamento urbano e cor da pele – resultaria num paradoxo dentro da malha urbana, dividida entre asfalto e terra batida, entre um ‘eu’ e um ‘outro’ (Zaluar, Alvito, 2004, p. 8). Retomando o quadro, pode-se pensar que o referente retratado, a favela dos anos 1920, talvez pudesse incitar apenas estímulo estético, fosse visto de longe em suas formas alheias ao ideal cartesiano no qual a cidade ‘oficial’ era moldada. Durante as décadas seguintes, que formariam o século XX, as representações figurativas de uma favela mostrariam o extremo oposto do que é exibido no tratamento *naïf* de *Morro de Favela*. Mais do que advindas da memória visual desse tipo de comunidade, as formas das casas lembram em sua maioria a arquitetura das cidades históricas brasileiras do período colonial. Nessa favela imaginada, faz calor e o horizonte é de um azul vívido. Há espaço para todos. Pode-se dizer, como Mário de Andrade escreveu ao conhecer, cinco anos depois, o município de Jardim do Seridó, que o quadro figura “uma cidadinha de Tarsila, toda colorida, limpa e reta. Catita por demais, lembrando Araraquara por isso. Cidade pra inglês ver.” (Andrade, 2015, p. 337).

Entre 1927 e 1928, Mário de Andrade fez duas excursões pelo Brasil essenciais para a revisão de sua obra e também para o que se chama de segunda fase do projeto modernista.

Nas viagens do turista aprendiz pelas regiões Norte e Nordeste, seu desejo inicial era registrar um Brasil de projeções já presentes no despontar do movimento estético-ideológico modernista, cujo principal acontecimento, a Semana de Arte Moderna de 1922, contava sete anos. Buscava, como é comum à experiência do viajante, uma imagem pré-estabelecida, cultuada quase de forma mítica em sua poética. Mas havia uma ambição menos usual implicada nesses dois deslocamentos a regiões pouco procuradas pelas elites nacionais, que dava gravidade ao projeto. O intelectual buscava o ‘homem do povo’ (Andrade, 2015, p. 302), sujeito cujos hábitos e cultura encontravam-se no cerne da revisão identitária proposta pelo Modernismo.

A busca do intelectual modernista por esse ‘povo’ e pelo seu ‘homem’, tão luminosa quanto paradoxal, não cessou de estimular interpretações devido à galáxia de ideias envolvidas no movimento, que buscava um marco nacional através da arte, a forma mais ambígua e complexa de discurso. Historicamente, as propostas do movimento modernista situavam-se num contexto nacional de saída de um sistema pré-burguês, colonial face à modernidade europeia – já posta em situação de suspeita pela arte de vanguarda e pelo despertar de ideologias contrárias ao modo de organização capitalista³. Os dilemas de modernização da sociedade brasileira estimularam as reflexões e o *modus operandi* do projeto modernista, como aponta Roberto Schwarz em sua análise sobre a poesia de Oswald de Andrade: “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país.” (Schwarz, 1989, p. 12).

Num plano de execução pensado dos salões para o restante do vasto e pouco urbanizado território nacional, o propósito modernista de uma “atualização da inteligência artística do país” (Andrade, 1974, p. 242) buscava mudar, em contingência, a forma das elites brasileiras de compreender o próprio país, recalcada em relação à realidade material e cultural da maior parte da população. De início, suas propostas tinham como público, mesmo que involuntário, aqueles encarregados de decidir o projeto brasileiro para o futuro.

³ Para uma análise mais completa sobre as contradições do projeto modernista presentes em *O Turista Aprendiz*, cf. Vonk, Arthur. “O Turista em Transe”. *Revista Magma*, nº11, 2015.

Antes de adentrar o caráter nacional apresentado pelo Modernismo e sua importância na formação do imaginário nacional até os dias de hoje, é necessário lembrar que desde a Independência, o Brasil desemboca, com a formação de um Estado, na busca por uma “autonomia espiritual” (Candido, 2002, p. 23), um projeto de sociedade que foi, em boa parte, fabricado por uma pequena parcela de população letrada. Nesse processo, a cultura intelectual que se formava, especialmente impulsionada pelos acontecimentos históricos de 1808, teve protagonismo. O Romantismo concentraria no campo intelectual essa necessidade de particularização da terra, tematizando a paisagem e os costumes alheios à Metrópole. A literatura ocupava um local ímpar de revitalização da inteligência do país, pois “o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura.” (Candido, 2006, p. 139).

A compreensão da literatura como um sistema de retórica da narrativa nacional era, portanto, uma tradição cultural à qual o Modernismo deu sua própria continuidade, ao insistir numa arte programática, voltada ao caráter nacional e imbuída de espírito revisionista. Essa revisão rasurou o projeto de nação oitocentista nas Ciências Humanas, voltado em muito para o branqueamento populacional a partir do estímulo à imigração europeia, justificado pela eugenia em forma de ciência, e para uma urbanização baseada na eliminação de “classes perigosas” (Chalhoub, 1996). O acontecimento artístico rasurou também o Parnasianismo, movimento literário que o precedia. Esse “desrecalque localista” (Candido, 2006, p. 145) do Modernismo representa uma negação *avant-gardiste*, à luz da arte europeia, da condição brasileira de colônia voltada ao centro. A negação da vergonha cultivada nas elites nacionais em relação às classes menos favorecidas por meio da valorização e integração de seus costumes no imaginário de nação fazia também pleno sentido com o culto ao primitivismo das vanguardas artísticas europeias. O sujeito ‘povo’ (ameríndio, mestiço, negro) passaria, então, a existir no panteão nacional como alegoria, apresentando a cultura popular e os costumes que diferenciavam o território brasileiro do centro europeu – uma diferença que era então cativada pelo Ocidente, numa busca de desconstrução do homem ocidental que buscava refúgio principalmente no pensamento ‘primitivo’ africano, não instrumentalizado aos moldes europeus.

Feito um barulhento esforço de revitalização de uma “consciência criadora nacional” (Andrade, 1974, p. 242), faltava a Mário de Andrade, arauto do Modernismo, viver o Brasil. Em sua primeira viagem, o escritor embarca acompanhado de Olívia Guedes Penteado, apelidada pelo mesmo de ‘Rainha do Café’, sua sobrinha Margarida, e Dulce, filha da pintora Tarsila do Amaral. Para dar contexto à condição dos viajantes, talvez seja válido mencionar que o então presidente Washington Luís escreveu aos homens de poder das cidades pelas quais passou a comitiva de Penteado pedindo para que a recepcionassem durante a empreitada amazônica. Nos diários de bordo das duas viagens, postumamente publicados no livro *O Turista Aprendiz – Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até Dizer Chega*, e em parte feitos como crônicas para publicação no jornal *Diário Nacional*, os exercícios literários apresentam um material mais informal em relação aos manifestos do movimento modernista, sem o distanciamento necessário ao tentar construir um objeto artístico sintético, como Mário de Andrade buscou em *Macunaíma*. Breves, produzem instantâneos nos quais está acessível ao leitor um autor exposto em crônica, menos defensivo e programático, abrindo suas impressões e processos associativos, buscando interlocução para compreender o que vê na experiência de deslocamento. Nesse exercício, sempre quando a imagem o permite, é também posto em ação o júbilo estético do Modernismo, no qual a realidade é recriada de forma quase infantil, ao modo da miragem de “progresso inocente” (Schwarz, 1989, p. 24), de nível pictórico.

À espera da imagem dos quadros de Tarsila do Amaral, em suas duas viagens Mário de Andrade encontra-se com a miséria do país, com o constrangimento dos homens perante a natureza não controlada, com o descaso governamental em relação aos ‘homens do povo’, estruturado durante séculos de colonização. Num interior de amplitude quase sem fim, as imagens oscilam entre um quadro perfeito das pequenas cidades coloniais ainda preservadas e organizadas, ‘pra inglês ver’, e a regra do subdesenvolvimento no Norte e no Nordeste do país, quadro no qual é obrigado a enxergar a condição de vida deste homem, abandonado pelo poder, oprimido pelo ambiente físico e social. O retrato festivo parece romper com o peso do real, e a crônica “Automóvel, 22 de janeiro” reserva um dos momentos mais críticos dos relatos de viagem. Começa às 7h40, em Caicó, num longo caminho dentro da região de Seridó em direção a Natal. De partida, o autor encanta-se com a chegada do progresso à região, elogiando a monumentalidade das casas recém-construídas, mesmo que “feiosas”, a

construção de pontes e estradas. Mário é informado sobre a economia da região do Seridó, na qual resiste um modo feudal de produção, em que “o proprietário das várzeas e dos açudes dá a terra, o proletário planta e colhe algodão, o resultado é metade pra cada um” (Andrade, 2015, p. 337). Perto das 11h, constata que o progresso são “apenas as cidades”, e critica a construção de um açude abandonado pelo governo:

Não é possível se pregar revolução nesse país. Na certa que haverá traidores. O que nós carecemos é dum cangaço secreto, matando friamente fulano que é gatuno, fulano que é burro, fulano que é abúlico, assim. Matar. Matar friamente. Então o açude de Gargalheiras juro que já estava acabado, beneficiando a uma região produtora, prendendo gente no solo nordestino, enriquecendo o país. (Andrade, 2015, p. 337)

Durante a viagem pelo Nordeste, a solução do subdesenvolvimento pela via de uma insurreição popular surge em ascendência nas projeções de Mário de Andrade. Pelo fim da tarde, reconhece a região da caatinga, na qual identifica a presença de retirantes à beira da estrada. Talvez exausto pela viagem, talvez farto da miséria já vista e sem síntese fácil ou solução triunfal, chega a um ponto de ruptura com a própria palavra:

Mais um grupo de retirantes. Mulheres guindadas sobre badulaques de mudança que os dois burros carregam. Homens de pé. Um jerico leva os caçuás cheinhos de crianças. Decerto vão pro açude federal de Santa Cruz onde já tem mais de duzentas famílias arranchadas... [...] Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desencontradas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita. Um coração penando, rapazes, um coração penando de amor doloroso. *Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto da literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste.* Que miséria e quanta gente sofrendo... É melhor parar. Meu coração está penando por demais. (Andrade, 2015, p. 338, grifo meu)

O esvaziamento do verbo ao relatar o encontro com uma parte não atraente do Brasil guarda em si algo de espantoso quando se pensa na voz repleta de humor, onomatopeias, apropriações linguísticas e incansáveis adjetivos da escritura marioandradiana. O que significaria “literatura” nesse contexto, e por que fazê-la “repugna sua sinceridade de homem”? O que o autor chama de literatura parece ser um tipo de escritura que não se interessa numa representação da realidade, transformando esse ‘outro’ num mito maleável ao desejo do artista, voltado à criação. O referente, que apresenta aspectos fóbicos ao artista,

não é capaz de ser acolhido em todas as suas nuances. Ao defrontar-se com o *Real* lacaniano na condição de subalternidade desses sujeitos, vê o irmão identitário distante. Esse “fazer literatura” diz respeito, portanto, ao próprio estilo literário do autor, à sua abordagem literária sobre o mundo, à impossibilidade de construir uma utopia acima do ‘outro’ quando em face à sua realidade material. Sobretudo, o autor traça um limite moral na sua projeção, na alusão a um código de honra, à “sinceridade de homem”, admitindo não ser possível recriar ou mitificar o lado trágico dessa experiência.

Roberto Schwarz, em análise do projeto modernista a partir da poesia de Oswald de Andrade, pondera como cerne do problema modernista sua premissa de equilíbrio entre contrastes sociais: “para que o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico se acomodem, é preciso que se encontrem” (Schwarz, 1989, p. 24). A premissa do encontro entre contrastes foi possível inicialmente no campo da criação. Em face à condição da miséria, entretanto, o trato não se sustenta, pois sua condição de dependência com o real como fonte, com um sujeito que é retratado sem consciência do processo, é uma premissa com implicações éticas incontornáveis. Mário de Andrade termina por escrever um texto de denúncia, de urgência, propondo que não é possível retratar o “o nó duro do Real” (Kehl, 1999, p. 103) para o leitor de forma que sugira ou leve ao sublime. O desencanto impossibilita sua escrita, não interessada num ponto de vista pessimista ou na realidade material como denúncia.

O encontro com o deslocamento guarda tensões desconhecidas para o autor, que não consegue de imediato e nem com êxito completo encaixar no local o traço familista de seu trato com o homem do povo. É possível encontrar este curto-circuito entre imagem e matéria de forma também inconsciente para o autor. Em Natal, cidade onde se sente mais à vontade para unir projeção e paisagem (unindo assim sua própria figura estrangeira ao retrato), pergunta-se: “Está claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem do povo. Afinal a situação das chamadas classes inferiores é boa ou ruim?” (Andrade, 2015, p. 302). Em seguida, pondera que a pergunta não cogita felicidade, uma das características imateriais projetadas em seu sistema poético. Consulta em sua memória sujeitos que poderiam dar uma resposta à pergunta: “Um socialista me afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricoço com psicologia de filho de senhor de

engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade.” (*idem*). Trata-se de uma discussão cujos debatedores não são os sujeitos dessa experiência, e sim interlocutores de classes abastadas, com os quais passa a dialogar comparando o seu registro pessoal de uma realidade ambivalente, indeciso entre as ideologias em vigor a mais de dois mil quilômetros de distância. E se o tivesse perguntado a um daqueles tantos homens que migravam para a cidade grande?

Mário de Andrade, no fascínio projetivo, buscava uma interlocução que encontraria impossível com o ‘homem do povo’. As consequências nas percepções inocentes e festivas sobre essas culturas guardam em si um recalque de difícil desconstrução, pois da imagem do ‘homem do povo’, não desenhada pelo próprio, foi feita uma máscara acessível a todos, a ser usada pelo descendente do senhor e do escravo, mesmo que sejam diferentes, mesmo que as suas diferenças guardem traços violentos. O recalque do sujeito modernista está na negação de que essa proximidade cordial é feita unicamente a partir de seu desejo e à revelia do outro que pinta. É recalcado, assim, o fato de que o contato entre intelectual do centro letrado e o subalterno guarda relações de poder. A distância entre intelectual, signo nacional e subalterno configura um dos nervos mais delicados do Modernismo, central em sua segunda fase, na qual as possibilidades de suas representações de “progresso inocente” foram postas em desconfiança.

A tradição oral brasileira, lastro usado pelo Modernismo para construir seu signo de nação, foi historicizada através de interpretações influenciadas por esse programa intelectual. Se, por um lado, o movimento de inclusão de identidades subalternas à cultura oficial operada pela geração modernista representa um grande feito para a consciência crítica do país, por outro, sua legitimidade ao fazê-lo passa hoje por um processo de desconfiança. Outra herança do movimento, a tematização da particularidade local a partir do arquétipo do ‘homem do povo’, urbano ou rural, permanece constante na arte brasileira. Esse espaço de representação vem sendo interferido com mais frequência desde o final do século XX, por artistas que buscam retomar essa subjetividade a partir de suas próprias escrituras e figurações.

O movimento de revisão dos paradigmas modernistas também se reflete na Universidade. Pode-se tomar como exemplo de revisão a análise sobre “Diário de um Detento”, música dos Racionais MC’s presente no disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997,

composta por Walter Garcia. Este assinala o contraponto da voz narrativa da canção em frente a dois aspectos marcantes do século XX no Brasil, elementos fabricados pelo costume de apropriação cultural à brasileira:

De um lado, a conversão, pelo menos *desde que o samba é samba*, do dominado – a mulher negra, a mulata que *é a tal*, o *preto pobre da periferia*, o pobre que *é humilde*, o pobre que *é*, antes de tudo, *um forte e esperto como um jabuti* – em ícone de brasilidade; uma sutileza *malandra* do dominador que escamoteia a violência da dominação e dificulta o entendimento da necessidade de confronto. De outro, *a histórica transfiguração do sofrimento em alegria quando, por meio do canto e da dança, resgata-se o corpo e a dignidade perdidos no trabalho escravo ou no trabalho alienado, ambos constitutivos, como se sabe, de diferentes fases do capitalismo entre nós*; [...] (Garcia, 2007, pp. 184-5, grifos meus)

Na leitura de Garcia sobre a tradição oral fica evidente uma reinterpretação dos cantos e costumes aportados pela diáspora negra que desembarcou no Brasil, aos quais se entrecruzam outras identidades, fruto de séculos de colonização. Essas novas levas de sentido à História representam, na produção intelectual e artística contemporânea, um campo de disputa por um espaço de fala de difícil sistematização. Nele estão implicadas interpretações que, é claro, sempre estarão em revisão. Pode-se, entretanto, salientar a suspeita posta sobre a autoridade científica do historiador, sempre à sombra de um passado positivista, e a provocação de outros tipos de documento que pedem espaço no trabalho historiográfico, em especial o testemunho. As rasuras mais recentes sobre o texto que no início do século XX tornava inteligível as culturas populares, hoje interpretam a tradição oral como forma de resistência, demonstrando um desejo de reparação histórica e revisão desses imaginários.

A pergunta ‘O que é ser brasileiro?’, respondida com empenho pela primeira geração modernista, segue viva no jogo de vozes que revisa as Ciências Humanas, com respostas advindas não só a partir de interferências de vozes subalternas, mas também por suspeitas quanto à capacidade heurística do “signo nacional” (Meira, 2016, p. 83). Interessa aqui ressaltar sobretudo a proliferação de vozes que compõem grupos sociais subalternos, antes estudados como objetos, hoje produzindo (re)inscrições identitárias. Pode-se dizer que os Racionais MC’s fazem parte desses sujeitos que buscam tomar parte na cultura hegemônica brasileira. A partir do *rap*, uma manifestação artística híbrida, o grupo toma de volta a agência sobre a própria identidade, criando uma cultura autônoma. A criação da voz do grupo passa pela afirmação da existência de uma subjetividade dentro da imagem ‘homem do

povo', violentada pelo racismo estrutural brasileiro, na qual projetam-se fobias sociais que o desumanizam diariamente.

Neste capítulo, o discurso histórico-social de "Negro Drama" (Edi Rock / Mano Brown) será analisado em comparação aos ideais de identidade brasileira do período modernista, em especial aos pontos de vista de dois livros que 'inventaram o Brasil', *Casa Grande & Senzala*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Raízes do Brasil*, de Gilberto Freyre. De partida, a distância histórica e temporal entre as obras, escritas em momentos diferentes do século XX, pode levar a avaliações que desconsideram contextos. Para contornar este problema, é preciso ter em conta que a narrativa pedagógica nacional brasileira tem sua maior inscrição no período modernista, que estabeleceu alicerces para se dizer 'o que é ser brasileiro' a partir da mediação convivial entre identidades subalternas e hegemônicas. *Rappers* e intelectuais estruturam seus argumentos sobre a cultura brasileira a partir do período colonial, e tentam elucidar os modos de organização dessa sociedade em seus contextos, implicados em explicar o presente por meio do passado. Ademais, a influência do texto modernista para a construção da identidade de nação é tão densa, fruto de seu poder sintético e do seu modo de obliterar as barreiras sociais, que talvez não seja um despropósito afirmar que certa parte das inscrições identitárias dos Racionais MC's reagem a ela, consciente ou inconscientemente.

A herança do movimento modernista no inconsciente coletivo, é claro, não pode ser precisamente medida, inclusive pelas suas inúmeras diferenças de abordagens e contradições internas: Mário de Andrade trata do Brasil mítico; Gilberto Freyre, de uma "sociologia genética e história social" (Mello e Souza, 2000, p. 75); Buarque de Holanda, "da psicologia e da História Social, com um senso agudo das estruturas" (Candido, 2001, p. 20). Sobre os resquícios desses textos no presente, pode-se dizer que o movimento de absorção do Modernismo pelos discursos oficiais não fez jus ao caráter progressista de seu texto, por lê-lo como uma sugestão à modernização conservadora, "em parte a despeito seu, em parte como desdobramento de disposições internas" (Schwarz, 1989, p. 12). Considera-se aqui o Modernismo não como um movimento datado e estritamente literário, mas como um conjunto de reinterpretações e recriações da identidade nacional brasileira:

Hoje, vemos que é necessário chamar Modernismo, no sentido amplo, ao movimento cultural brasileiro de entre as duas guerras, correspondente à fase em que a literatura, mantendo-se ainda muito larga no seu âmbito, coopera com os outros setores da vida intelectual no sentido da diferenciação das atribuições, de um lado; da criação de novos recursos expressivos e interpretativos, de outro. (Candido, 2001, p. 141)

A partir desse substrato cultural serão discutidas as tensões entre um retrato de integração e exaltação da diversidade construído pela cultura hegemônica e a rasura que parte dos Racionais MC's. Igualmente, será analisada sua qualidade de novidade enunciativa nesse campo, analisando seu uso do testemunho pessoal como contraponto à narrativa de nação brasileira. Toma-se como premissa a refutação à literatura em face à realidade material dos 'homens do povo' como ponto de partida para ler as queixas e os desejos dos Racionais MC's por novas histórias, construídas à sua própria maneira, articulando nelas uma nova política identitária.

Com ressalvas, o pressuposto do Orientalismo de Edward Said sobre o caráter secundário da 'verdade' no olhar hegemônico dirigido ao retratado pode também ser aplicado como premissa desta análise. Ou seja, o que está em questão não é exatamente o quão acurado o quadro modernista é, pois houve nele uma qualidade epifânica e um desejo progressista admiráveis, mas sim o documento que deu força a um discurso de equilíbrio entre diferenças que apaga as partes mais constrangedoras da história do país. Sobretudo, será mais elucidativo tomar esse constructo de Brasil já absorvido pelos discursos oficiais de nação como um dos elementos importantes que pautam as escolhas discursivas dos Racionais MC's, numa "recusa programática do modelo clássico de representação literária subalterna" (Penna, 2015, pp. 118-9).

1.2 "Negro Drama"⁴

Periferias, vielas, cortiços

Você deve tá pensando o que você tem a ver com isso?

Desde o início por ouro e prata

Olha quem morre, então veja você quem mata

⁴ A letra completa encontra-se nos anexos deste trabalho.

Recebe o mérito a farda que pratica o mal

Ver o pobre preso ou morto já é cultural

Histórias, registros, escritos

Não é conto nem fábula, lenda ou mito

(Racionais MC's, "Negro Drama")

Centro de força do álbum duplo *Nada como um dia após o outro dia* (2002), a faixa "Negro Drama", escrita por Edi Rock e Mano Brown, sintetiza boa parte do discurso construído pelo grupo até então. Isso porque sua trajetória artística apresenta inicialmente mensagens mais esquemáticas e panfletárias sobre a luta contra o racismo – presentes em "Voz Ativa", "Racistas Otários" e "Júri Racional" –, à qual depois é incorporada a construção de personagens, a partir de *Raio-X do Brasil* (1993). Porém, é sobretudo na confissão como testemunho coletivo que o discurso dos Racionais MC's atinge seu ponto máximo de apuro, chegando a uma poética calcada na construção dialógica entre subjetividade individual e coletividade, num processo reflexivo de "apuração da experiência social na favela" (Oliveira, Secreto, Cabral, 2013), no qual "a experiência torna-se conceito, sabedoria popular, que sugere normas de conduta" (Garcia, 2007, p. 214). Suas letras passam a fazer trajetos mais complexos entre discurso político e ficção quando incorporam a confissão e a autorreflexão dos autores sobre o fazer artístico, oscilando entre a primeira e a segunda pessoas, numa articulação capaz de (re)criar uma identidade periférica vinculada à política de um "esforço civilizatório" (Kehl, 2008, p. 65) difundida nas letras do grupo.

Esta experiência observa a sociedade brasileira sempre de um mesmo local, a periferia de São Paulo, cidade de maior massa urbana do país. É o 'homem do povo' urbano, mais de meio século depois, que parece escrever, negociando suas palavras apenas com o sujeito que agencia, jamais com o que determina como segundo ouvinte, o 'outro', representante da estrutura de traços patrimonialistas do Estado brasileiro – esta relação de alteridade de dura dicotomia ('eu/outro') será explorada mais à frente, no terceiro capítulo. Em "Negro Drama", Edi Rock e Mano Brown apresentam um conjunto de argumentos reunidos como peças para explicar causas e consequências de uma vida precária, na qual a subjetividade é dilacerada desde a infância pela impossibilidade de fantasia, quando "a força arrasadora do Real já lhe cortou as asas da imaginação" (Kehl, 2008, p. 140).

Edi Rock, o primeiro a cantar seu rap, o entoa de maneira seca e sóbria, carregada de um rancor cuja alma, como diz em seus versos, “guarda o que a mente tenta esquecer”. Essa primeira parte apresenta o significado do conceito de ‘negro drama’, que é partilhado como condição comum aos ‘manos’, homens negros e pobres que habitam as favelas paulistanas. A entoação de Rock articula ainda um argumento ensaístico, de interpretação do contexto histórico-social do ‘negro drama’. Sua explanação inicia no passado colonial, no qual aponta as origens dos modos de vida que estruturam as dinâmicas oligárquicas da sociedade brasileira. Num segundo eixo, mostra como elas têm relação com o papel social reservado ao autor no presente. Ao ligar os pontos entre esses dois temas, história pessoal e contexto histórico-social, o autor busca tornar o ouvinte empático às dificuldades de quem vive o ‘negro drama’. Há, portanto, uma *tese* ao fim de sua explanação, que aponta ao ouvinte de outro contexto social sua alienação quanto ao nível de miséria e violência pelo qual sua comunidade passa, conferindo a ele responsabilidade moral em relação aos abusos cometidos pelo Estado.

Mano Brown, voz da segunda parte da música, conta uma história abertamente confessional (“Forrest Gump é mato/ Eu prefiro contar uma história real/ Vou contar a minha”), e enfrenta num diálogo imaginado este outro ouvinte, que considera autor de uma história arbitrária de nação, a ser replicada em ponto de embate. Enfrenta, no campo da *performance*, um sujeito com o qual geralmente a única troca possível é a servil. Brown entoa o fim da cordialidade, em fúria. Os argumentos do seu discurso não variam muito relativamente aos de Rock, ao fazer alusão ao passado colonial. Entretanto, num plano geral, sua fala é majoritariamente endereçada à segunda pessoa, oscilando entre singular e plural. A proposição de Brown, ao contrário da de Rock, supõe que existem algozes na sociedade brasileira. Seu canto é catártico, e sugere o enfrentamento ao poder que o oprime não só pelo discurso, como também pela força física.

Num primeiro momento, a música apresenta uma série de substantivos que formam imagens das possibilidades de um homem negro brasileiro. O “drama” é “a ferida, a chaga” do que se tem como condição inicial, extremamente desfavorável, que resulta em obstáculos quase inatingíveis: “Tenta ver e não vê nada/ A não ser uma estrela/ longe meio ofuscada”. Sobre o nível extremo de miséria desse sujeito pairam os estímulos recebidos numa sociedade

neoliberal, na qual o poder de compra confunde-se com o poder de cidadania, em que ser e ter tornaram-se perigosos binômios. “Eu sei, você sabe/ o que é frustração/ Máquina de fazer vilão”, diz Mano Brown em outro momento do disco, na canção “Jesus Chorou”. A falta de moradia, saneamento básico, educação formal, mobilidade e figura paterna parece irreversível. Entretanto, o acesso aos bens de consumo é muito mais atingível e fugaz: restam ao que tem “cabelo crespo e pele escura” raras possibilidades para chegar ao sonho de ‘ter’, através do “crime, música, futebol”, “entre o sucesso e a lama”. O crime, é claro, seria a opção com mais vagas abertas, que alicia crianças e adolescentes para caminhos de morte rápida. “Negro” torna-se um adjetivo porque o sujeito compartilha com os que têm sua mesma cor o desejo de salvação frustrante, traumático, “o drama que eu carrego para não ser mais um preto fodido”. No verso seguinte, esse medo é representado no substantivo “cadeia”, o destino mais grave que pode ter em vida, assim como “túmulo, sangue, sirene, choros e velas”, que sugerem a frequência da morte em seu cotidiano e o perigo que o ronda. A seguir, aponta seu local, São Paulo, que liga a “periferias, vielas, cortiços”, palavras cuja enumeração sugere algo mais histórico. Troca, então, o alvo de sua mensagem, passando a referir-se à segunda pessoa do singular: “Você deve estar pensando/ O que você tem a ver com isso?”, indaga, intercalando a questão a uma referência à História do Brasil: “Desde o início por outro e prata/ Olha quem morre/ então veja você quem mata”. A larga enumeração de elementos parece chegar ao ponto de conclusão quando Rock percebe que, para explicar o seu local na sociedade brasileira, precisa necessariamente passar por sujeitos diferentes de si. É quando aparece o primeiro representante do Estado, mais frequente no seu contexto, o policial, que personifica o tratamento que a sociedade reserva a ele: “Recebe o mérito a farda que pratica o mal/ Me ver pobre preso ou morto/ já é cultural”. Forma-se, no fim dos versos, uma explanação sobre algo que não é uma fatalidade pontual, e sim uma cultura.

O tempo do discurso é psicológico, entre passado e presente, e seu fio condutor é o que os autores chamam de ‘negro drama’. Segundo o Dicionário Houaiss, “drama” pode ser considerado um “texto em verso ou prosa escrito para ser encenado”, “qualquer peça de caráter grave ou patético que representa ações da vida comum”. Como gênero narrativo, uma forma “em que haja conflito ou atrito (conto, novela, romance etc.)”. Por extensão de sentido, “drama” pode ser lido como “catástrofe provocada por acidente, crime”, assim como um “estado de comoção provocado por experiência emocional penosa e desgastante” (Houaiss,

2009, s.p.). O ‘drama’ consegue conjugar diversas características presentes nas definições citadas. Em primeiro lugar, a *performatividade* presente no rap, feito para ser encenado não só por quem canta, mas especialmente desenhado para um tipo de ouvinte, o ‘mano’, sujeito que se reconhece na fala do *rapper* e que se sente à vontade para se projetar nesse eu lírico, que canta experiências cotidianas comuns às dele. Em segundo lugar, a narratividade, que foca um conflito, neste caso, uma história trágica que o autor considera fruto de um crime contra a humanidade, ainda sem reparação.

O ‘drama’ torna-se, então, um conflito a ser resolvido pelo enfrentamento ao pai freudiano da horda primitiva, ao Estado abusivo (Kehl, 2008, p. 78), ao ‘outro’. O choque de “Negro drama” é uma condição de disparidade em relação a outros cidadãos, que será resolvida no campo da representação por meio de um enfrentamento direcionado a um segundo ouvinte. Este é, para os autores, a personalização contemporânea do colonizador, o “senhor de engenho”, que não consideram um sujeito ultrapassado pela História, e sim aquele que na contemporaneidade tem privilégios desmedidos porque explora a força de trabalho de boa parte da população. É com o ‘bacana’ que os autores estão disputando a palavra, como veremos ao comparar suas alegações a certos elementos da narrativa de nação brasileira. O testemunho de sua experiência de subalternidade é a base da defesa de um ponto de vista sobre a História. Assim, quando relata a história de seus antepassados, predica que sua mensagem “não é conto nem fábula, lenda ou mito”. É como se estes dois *rappers* tomassem de assalto a palavra para reescrever as sentenças que no campo do real negam seu direito à agência.

Terminada a primeira elucidação histórica, Edi Rock canta o seu próprio sucesso como artista, referindo-se à sua trajetória pessoal como uma exceção à regra. Ele canta-se como um sujeito agressivo, com poder bélico, conquistado como artista: “Eu era a carne/ Agora sou a própria navalha”. Nesses dois versos Rock, retratando-se como um sujeito que é “exemplo de vitórias, trajetos e glórias”, exprime um enunciado que soa como provérbio, como uma lei da natureza que precisa contornar:

Que Deus me guarde

Porque eu sei que ele não é neutro

Vigia os rico

Mas ama os que vêm do gueto

A ideia de que Deus não seja neutro em relação aos seus filhos soa de início estranha. Como um Deus poderia amá-lo e vigiar seu algoz ao mesmo tempo? Como a prerrogativa poderia ser aceita por essa voz de moral tão implacável? Maria Rita Kehl sugere que a função desse Deus na obra dos Racionais seja dupla, fonte de reconhecimento e norte de justiça inexistente na sociedade brasileira:

[...] além de simbolizar a Lei, [em alguns desses raps] tem a função de conferir valor à vida, que para um mano comum “vale menos que o seu celular e o seu computador” [...]. No que depender da lei dos homens, estes jovens já estão excluídos, de fato, até do programa mínimo da Declaração dos Direitos do Homem. A alternativa simbólica moderna, imanente, a Deus, seria “a sociedade” – esta outra entidade abstrata, abrangente, que deveria simbolizar o interesse comum entre os homens, a instância que “quer” que você seja uma pessoa de bem, e em troca lhe oferece amparo, oportunidades e até algumas alternativas de prazer. (Kehl, 1999, p. 100)

Numa sociedade capaz de devastar sua capacidade de sonhar desde a primeira infância, num contexto no qual a sua subjetividade mutilada tende a ser preenchida pelo discurso do tráfico, no qual “não há um ponto de fuga onde ancorar outro desejo senão o desejo de morte projetado na droga, na licença para matar, no poder irresistível do terror sem lei” (Kehl, 2008, p. 141), é provável que Deus não consiga ter o mesmo sentido que numa vida burguesa. A figura de uma divindade nas músicas dos Racionais parece responder a princípios incoerentes da sociedade, regulando respostas ao problema material que não é de fácil solução, que não depende só do discurso, mas que se beneficia dele. Se Deus fosse uma figura neutra, seria cínico ou talvez não existisse. Esse Deus que serve como fonte de autoajuda, amor e reconhecimento parece oferecer uma opção de preenchimento do vazio da presença paterna, mesmo que insuficiente, como uma âncora a ser usada pelo ouvinte ideal dos *rappers*. Por conhecerem parte dessa experiência coletiva de desumanização que regula o dia-a-dia de seus pares, parece que os *rappers* buscam um discurso para dizer o que o seu *mano* precisa ouvir para não se vender à morte certa do tráfico, para sobreviver no seu contexto e se conscientizar do seu local. Não é possível, então, enganá-lo sobre as leis (ou a falta delas) que regem esse mundo, no qual nem Deus é neutro. Como aponta Kehl, o discurso dos Racionais MC's funda, pelo campo identificatório, uma ‘fratria’, uma tentativa de ‘esforço civilizatório’ no contexto brasileiro:

Os “cinquenta mil manos” produzem um apoio – mas onde está um pai? Qual o significante capaz de abrigar uma lei, uma interdição ao gozo, quando a única compensação é o direito de continuar, “contrariando as estatísticas”, a lutar pela sobrevivência? Surpreendentemente, Mano Brown “usa” Deus para fazer esta função. [...] O apelo ao reconhecimento é geralmente endereçado ao pai. O irmão, o semelhante, será destinatário deste apelo apenas quando o pai dá as costas? Penso que não; o reconhecimento paterno estrutura o sujeito; mas é o reconhecimento dos semelhantes que lhe devolve, de um lugar fora do triângulo edípico, a confirmação de quem ele é [...] Além disso, na falta do reconhecimento de um pai, é a circulação libidinal entre os membros da *fratria* que produz um lugar de onde o sujeito se vê, visto pelo olhar do(s) outro(s). (Kehl, 2008, pp. 84-8)

A autora aponta que, sobre a guarda desse Deus – às vezes também representado pelos orixás do candomblé –, funda-se uma identidade que serve para dar a esse sujeito a formação paterna que não teve nem do Estado nem de um pai real – fala-se aqui de uma geração de órfãos –, para resistir ao contexto de marginalização através do discurso e dos costumes pregados pelos *rappers*, dessa nova identidade. Assim, o tratamento de ‘mano’ entre os pertencentes à cultura *hip-hop* “[...] não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de *fratria*, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical” (*ibidem*, p. 96). A presença do elemento religioso – vale assinalar que a Bíblia é praticamente o único livro que circula com força em periferias brasileiras, influência letrada muito usada pelo grupo –, no caso da afirmação da não-neutralidade de Deus, ainda assim não parece totalmente explicada pela presença paterna, referência mais frequente na obra do grupo.

Um Deus que protege os ricos e oferece amor aos pobres não parece ideal. Parece manifestar, de forma consciente ou não, uma regulação advinda do real, a de que, para ele, não somos iguais. Deus, no caso específico – mais adiante a figura da divindade volta ao significado de imagem paterna, quando Brown diz ao senhor de engenho “Você, não/ você não passa/ quando o mar Vermelho abrir”, ou mesmo se torna um potencial revolucionário, como acontece na faixa “Gênesis”: “Eu tenho uma Bíblia velha e uma pistola automática” –, guarda certas semelhanças com o sujeito desenhado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, o homem cordial. Definido como um sujeito e como um costume institucional e cultural, o arquétipo representa a dificuldade brasileira em adaptar-se ao mecanismo social moderno, que, idealmente, deveria velar a impessoalidade, tratando todos os cidadãos de forma igualitária.

Segundo o autor, as relações criadas pela vida doméstica "sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós" (Holanda, 2001, p. 145) – no caso, estes seriam os da sociedade patriarcal do período colonial. Os representantes estatais, segundo o autor, acabam por ocupar de forma patrimonial o mecanismo público, sem perceber os limites entre família e Estado. Buarque de Holanda, assim como os Racionais MC's, percebe o desequilíbrio social do Estado brasileiro, estruturado como moderno, mas cuja ação não condiz com seus direitos e deveres. A cordialidade seria um dos grandes fatores que fazem com que a democracia no Brasil pareça ainda "um lamentável mal-entendido" (*ibidem*, p. 159), já que "uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas" (*idem*).

Os Racionais não chegam a chamar seus "mais de cinquenta mil manos"⁵ para ações revolucionárias no campo real, numa tomada física de poder. A figura do bandido tem esse papel ambivalente em suas letras, nas quais é visto às vezes como herói, mas quase sempre usado em histórias exemplares, a fim de conscientizar o ouvinte dos perigos da opção de resistência à pobreza através do crime. Nem por isso o tom da mensagem é de conformismo. No segundo momento de "Negro Drama", entoado por Mano Brown, encena-se um momento de enfrentamento retórico. A voz de Brown é muito mais agressiva e exaltada que a de Edi Rock. Soa como um grito, um brado que parece inserir sua história à força, atravessando barreiras de desinteresse e constrangimento. O monólogo-manifesto responde aos argumentos incutidos na retórica das instituições que o reprimem, contra esse 'outro' que não permite seu acesso aos meios básicos de uma sociedade, que pode matá-lo por achá-lo suspeito, que reserva a ele um destino desumano.

Essa voz discursiva é autoritária em relação à autoridade, na posição de 'violência contra a violência' na qual se move o discurso do grupo. Nesta segunda fala da canção, dois pontos cruciais ao texto dos livros 'que inventaram o Brasil' serão retrucados. O primeiro deles faz parte do mito da democracia racial, a miscigenação como traço positivo; o segundo, correlato ao primeiro, é o arquétipo da 'boa gente de cor', a projeção familista de inocência

⁵ Em "Capítulo 4, Versículo 3", Brown entoa os seguintes versos: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Apoiado por mais de 50 mil manos/ Efeito colateral do que o seu sistema fez".

sobre os pobres no Brasil. A partir desse registro, torna-se impossível a cordialidade entre esses sujeitos, um dos meios para a criação dessa imagem. A ‘fratria’ dos Racionais MC’s não permite a apropriação cultural como estandarte de nação. A inscrição dessa identidade também evidencia o fracasso já reconhecido pelo projeto modernista de uma “humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna” (Schwarz, 1989, p. 13).

Brown inicia a sua fala anunciando ao ouvinte que vai contar uma história real, o seu ‘negro drama’, cuja construção inicia a partir do seguinte quadro: “Daria um filme/ Uma negra e uma criança nos braços/ Solitária na floresta de concreto e aço”. Em sua rememoração, pontua uma característica do contexto que divide com outros homens nascidos em periferias brasileiras, a orfandade de pai. A floresta – menos idílica do que se imaginava na utopia modernista, na qual elementos urbanos e industriais conviveriam em harmonia com a paisagem – neste relato é dominada por materiais frios, “concreto e aço”. Numa segunda imagem, a garoa, característica física usada como cartão-postal de São Paulo, no registro “rasga a carne/ é a Torre de Babel”. Tendo o artista desenhado seu local de partida, o lado menos favorecido da cidade de São Paulo, entoa os versos mais impetuosos da faixa:

Família brasileira, dois contra o mundo

Mãe solteira de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação! Gravando, a cena vai

Um bastardo, mais um filho pardo sem pai

Hey, Senhor de engenho, eu sei bem quem é você

Sozinho ‘cê num ‘guenta, sozinho ‘cê num ‘guenta, a pé

Se o ideário da miscigenação, originado da política colonial portuguesa – depois mitificado durante a História pós-Independência –, influiu com desenvoltura nos discursos de nação, deve-se atribuir certa responsabilidade a Gilberto Freyre. Em *Casa Grande & Senzala*, a indefinição racial advinda da cultura da miscigenação é avaliada como um fator que desenhou o país de forma positiva. É preciso frisar que Freyre promoveu na área das Ciências Humanas um primeiro “desrecalque localista”, com a inclusão da figura do negro não só como sujeito, mas como parte do binômio que moldou os costumes do país ao lado do português, movimento em si progressista. Sua visão sobre a formação cultural do país foi capaz de mudar um contexto de rejeição à História, de branqueamento populacional, que

predominava nos estudos sociais anteriores. Seu olhar ufanista sobre a sociedade brasileira não deixa, entretanto, de ser um produto do mesmo contexto no qual promoveu atualizações. Por vezes, sua capacidade de olhar para uma sociedade escravocrata peca pelo que alcança de idealização e mitificação, transformando a escravidão numa história mais alegre que melancólica.

A descrição da vida sexual no Brasil Colônia é um dos pontos que mais reflete a ambivalência da obra de Freyre, com rompantes conservadores e progressistas. Ao olhar a miscigenação a partir da Sociologia, principalmente interessado na vida privada e nos costumes, Freyre iluminou as características identitárias do Brasil como sistemas de práticas culturais embasados no período colonial. Seu olhar interessado e familista sobre a História do Brasil tende a recalcar, entretanto, certos elementos cruéis desta dominação. Antonio Candido, em textos como “Aquele Gilberto” – e o próprio prefácio da edição de *Casa-Grande & Senzala* –, entende a obra de Freyre como uma atuação dualista, na qual o autor pernambucano era tão próximo do olhar do senhor de engenho que acabava por apadrinhá-lo na história que narrava. Talvez por essa mesma proximidade, tenha sido capaz de problematizar a herança patriarcal, em descrições psicológicas bastante críticas:

Transforma-se o sadismo do menino e do adolescente no gosto de mandar dar surra, de mandar arrancar dente de negro ladrão de cana, de mandar brigar na sua presença capoeiras, galos e canários – tantas vezes manifestos pelo senhor de engenho quando homem feito; no gosto de mando violento ou perverso que explodia nele ou no filho bacharel quando no exercício de posição elevada, política ou de administração pública; ou no simples e puro gosto de mando, característico de todo brasileiro nascido ou criado em casa-grande de engenho. (Freyre, 1980, pp. 113-114)

Há uma cadência entre doces relatos domésticos, uma constante na obra, e raras cenas sobre o sadismo no cotidiano de um engenho, como a descrita acima. Predomina em seu tratamento sobre a História o tom romanesco, que naturaliza as relações entre senhores e escravos no período colonial. Ao mesmo tempo, sua liberdade projetiva é capaz de alcançar com profundidade a psique dos costumes brasileiros, sobretudo no que diz respeito aos de sua própria classe social, residente na casa grande.

A objetificação e sexualização da mulher negra, cuja imagem ainda é estigmatizada no imaginário nacional, figurada na mulata, guarda uma das contribuições mais

conservadoras de Freyre ao pensamento social brasileiro, incapaz de perceber sua carga racista e, é claro, machista: “Muitos levavam a mesma vida turca e debochada dos senhores de engenho, sob a provocação de mulatinhas negras da casa se arredondando em moças, de mulecas criando peitos de mulher; e tudo fácil, ao alcance da mão” (Freyre, 1980, pp. 441-2). A imagem de seios femininos dispostos como frutas penduradas em cachos, como se houvesse contentamento na ideia de um corpo como parte de propriedades senhoriais, camufla qualquer traço das relações de poder nas quais se baseava a miscigenação, naturalizando essas dinâmicas.

Voltemos agora para o discurso de “Negro Drama”. O resultado prático das políticas de miscigenação na colonização portuguesa é, segundo os Racionais MC’s, uma nação habituada a deixar negros e pardos órfãos de pai, a abandonar mulheres negras. Mano Brown define-se como “um bastardo, mais um filho pardo sem pai”. A família brasileira no contexto colonial é vista por Freyre como o engenho em si, cujas portas entre casa grande e senzala eram mais maleáveis quando comparadas às *plantations* norte-americanas. Já a família brasileira é concebida por Brown na imagem “dois contra o mundo”, um filho e uma mãe. O filho nobre da nação brasileira miscigenada, o pardo, fora da pintura precisa conviver com a determinação social que o torna desde o nascimento um “promissor vagabundo”. Não há espaço para festa, para triunfo, para exaltação. A posição dos Racionais MC’s assemelha-se à de Mário de Andrade ao negar a mitificação frente ao ‘nó do real’: seria desumano tratar esse quadro como apto a “reinar sobre a miséria” (Kehl, 1999, p. 97).

O uso da expressão ‘vagabundo’ guarda outra alusão à História apropriada com gênio pelos autores. As associações entre preguiça, inocência e primitivismo em relação a ameríndios e negros são peças-chave na formação do Brasil. Está fora do escopo deste trabalho, entretanto, matizá-las com a devida profundidade. Relacionada a essa constelação, pode-se dizer que o uso da pecha de ‘vagabundo’ e ‘preguiçoso’, diferente do herói Macunaíma, nada tem de deboche na história dos afrodescendentes no Brasil, onde vigora desde os primeiros códigos penais do país a chamada ‘Lei da vagabundagem’, na qual poderiam ser presos todos aqueles que não pudessem comprovar uma ocupação profissional. A prisão de ébrios, vagabundos e capoeiras (Chalhoub, 1996) começa concomitantemente ao aumento de escravos forros no país, no declínio da mão de obra escrava, quando o negro

como homem livre passa de trabalhador ilustre para criminoso em potencial, na passagem do Segundo Reinado para a Primeira República.

As características do negro como trabalhador livre são antagônicas às que já lhe foram atribuídas na História antecedente, como mão de obra escrava. Essa mudança de perspectiva relativamente ao homem negro quando cativo e quando sujeito livre guarda semelhanças quando comparada ao contexto anterior à chegada de escravos africanos ao Brasil. Quando o colonizador troca a sua mão de obra escrava indígena pela negra, valorizam-se as qualidades da nova força de trabalho. O índio foi visto, assim, como um preguiçoso, um sujeito incapaz de dedicar-se ao trabalho com a mesma força e de ser dominado com a mesma facilidade que o novo cativo, que desembarcava em terras americanas já devastado pela travessia interatlântica. O escravo negro era celebrado por suas supostas virtudes altruístas e força braçal; sua distância do modo de pensar ocidental o tornava ‘inocente’ ao primeiro olhar do colonizador. No fim da canção, Brown usa a pecha de vagabundo com outra qualidade, ao cantar-se como um sujeito “Firme e forte, guerreiro de fé/ Vagabundo nato!”. Apropria-se do significante que o estigmatiza incutindo nele um significado positivo, subvertendo o moralismo sobre o qual ele paira. Não deixa, entretanto, de apontar a sua arbitrariedade quando diz que, já na primeira infância, um jovem negro no Brasil é um “promissor vagabundo”.

O ponto culminante de “Negro Drama” concentra-se no enfrentamento do pai abusivo – o Estado –, sendo evidente o conteúdo emotivo da dicção:

Ei, senhor de engenho

Eu sei bem quem você é

Sozinho ‘cê num guenta

Sozinho ‘cê num guenta a pé

Quem é o senhor de engenho fora da fazenda, na cidade, numa sociedade do século XXI? Sem a cordialidade e a benevolência do homem do povo, muitos brasileiros tornam-se ‘senhores de engenho’, não importando a orientação política, mas sim a condição social. Não é fácil ouvir tamanha acusação num país de fartos sorrisos e grandes desigualdades, no qual tem-se a cultura do quarto de empregada, do elevador de serviço, da doméstica que é ‘quase da família’. Nomeada a relação de dominação a partir da figura do passado, o centro da

família patriarcal brasileira, o reconhecimento de um outro como algoz é um desvelamento no mínimo incômodo para o ouvinte de classe média. Esse sujeito que “sozinho não ‘guenta’” não é apenas incapaz de ascender socialmente nas mesmas condições do *rapper*. Ele é também incapaz de cuidar de si mesmo, é dependente das mãos negras que o servem em casa – são quase seis milhões de empregadas domésticas no Brasil, cuja obrigatoriedade de contratação formal só foi estabelecida em 2015⁶ –, na construção civil, em lojas, restaurantes, estacionamentos, ônibus. O desafo de “Negro Drama” destaca discursivamente um fenômeno evidente na organização social, todavia velado pela naturalização do classismo.

Os Racionais MC’s parecem partir desse ponto de vista negativo, no qual percebem as arestas da cultura cordial, muito evidentes no texto de Freyre sobre o ‘bom homem de cor’: discursos em louvor à culinária, à contribuição linguística, cultural e religiosa de negros e ameríndios. O que se tem em troca, por outro lado, é a supressão do ponto de vista desse sujeito descrito, de parte de uma experiência na qual o autor, num recalque, suprime diferenças, evitando olhar-se como agente (“Você deve estar pensando/ o que você tem a ver com isso?”). O grito de Brown ao senhor de engenho é potente, exaltado, disruptivo: “Ei bacana, quem te fez tão bom assim? / O que ‘cê deu, o que ‘cê faz/ O que ‘cê fez por mim?”, pergunta ao ouvinte ‘senhor de engenho’. Assemelha-se a um dos pontos altos de *Cidade de Deus*, no qual o traficante Sérgio Dezenove, também chamado de “Grande”, numa narração em discurso indireto livre justifica sua adesão ao crime pela cólera em relação à injustiça da organização social brasileira:

[...] gritando que quem mandava ali agora era o Grande: [...] o Grande que tinha uma metralhadora conseguida na marra de um fuzileiro naval em serviço na Praça Mauá; o Grande que teve sangue-frio para cortar o seu dedo mindinho e colocá-lo num cordão; o Grande que matava policiais por achar a raça mais filha-da-puta de todas, *essa raça que serve aos brancos, essa raça pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas* e a porra

⁶ Ipea. “Mulheres e trabalho: breve análise do período 2004-2014”. Nota Técnica, n.24. Brasília: Ipea, 2016.

desses crioulos que viravam polícia ou que iam para o exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo. (Lins, 2002, p. 191, grifo meu)

Pensando na imagem e nos versos que abrem este capítulo, tem-se a impressão de que a condição material do ‘homem do povo’, se um dia existiu como realidade e não apenas como paisagem idílica de um país sempre projetado para o futuro, é um desejo compartilhado tanto pelos *rappers* dos Racionais MC’s quanto pelos modernistas. Entretanto, só um dos autores é capaz de manter o sonho por mais de alguns instantes. Antes de poder imaginar-se num paraíso pré-capitalista, Brown já corrige seu ponto de vista com a máxima: “mas em São Paulo Deus é uma nota de cem”. O sonho do “progresso inocente”, de um país desenvolvimentista, moderno e democrático, vivido com insistência pelo ideal de nação criado pela arte brasileira do século XX, encontra, na virada para o novo milênio, o fracasso da interlocução, a disparada da violência e o estabelecimento do neoliberalismo conservador:

Atrasado eu tô um pouco, sim, tô, eu acho

Só que vê que, seu jogo é sujo e eu não me encaixo

[...]

Hey, bacana quem te fez tão bom assim?

O que ‘cê deu, o que ‘cê faz, o que ‘cê fez por mim?

Eu recebi seu ticket, quer dizer kit

De esgoto a céu aberto e parede madeirite

De vergonha eu não morri, tô firmão, eis-me aqui

Você não, ‘cê não passa quando o Mar Vermelho abrir

A agressividade da fala de Brown em “Negro Drama” é ao mesmo tempo um desabafo duro ao sujeito que o entoa, pois a sua condição de subalternidade não apenas é capaz de gerar revolta, como também vergonha e autocomiseração, assinaladas quando narra sua condição de vida, bradando que ‘de vergonha não morreu’, e chama a presença divina como se mostrasse que, mesmo que não exista justiça no seu caso, num mundo ideal o ‘bacana’ seria interdito em seu espírito oligárquico. Esse acerto de contas é parte do ‘esforço civilizatório’ do grupo, que não aceita mais a inocência ou a felicidade incutidas na imagem do homem negro, estandarte de uma nação pacífica. Apesar da compensação cordial, o jogo

da sociedade da qual os brancos se beneficiam é ‘sujo’, e o *rapper* não só está desencaixado moralmente dele como sabe que suas faltas criam privilégios.

A tematização da particularidade local a partir da paisagem ‘homem do povo’ é uma das bases modernistas de inclusão cordial da experiência do homem negro na arte. Essa forma de apropriação identitária ainda exerce enorme influência na arte que se propõe política no Brasil. Durante o século XX, ela se tornaria cada vez menos positiva, no sentido do aguçamento crítico quanto à experiência do homem negro, mas ainda assim seria incapaz de construir uma bandeira ‘para todos’, um elo entre o popular e o erudito que se sustentasse fora da figuração. Nessas representações de negros feitas por brancos no Brasil, residem questões psicossociais sobre as quais seria necessário um estudo à parte. O que se pode dizer é que, tanto na narrativa de Freyre quanto no trato modernista ao ‘homem do povo’, há uma decalagem em relação à experiência do retratado: ao dar tons de romance e dedicar mais espaço ao ambiente doméstico das casas grandes do que da senzala, ou projetar numa experiência de subalternidade uma alegria identitária de ares autoritários, edulcoram a História através da omissão de suas partes mais dolorosas e cotidianas. As reivindicações da inscrição dos Racionais MC’s parecem dedicar-se ao que é sublimado pelo texto de autores que costumavam projetar-se livremente sobre a identidade negra.

Devido à incorporação precoce da identidade e costumes dos afrodescendentes pela cultura hegemônica, que preconizava como elemento identitário a miscigenação, a identidade subalterna no Brasil estava já inscrita de forma positiva, traduzida no discurso nacional sem que fosse necessária sua fala, recalcada ou temida. Pode-se dizer que o familismo modernista torna-se um problema nos Racionais MC’s, despertando um desejo de separação e desconstrução da miscigenação, onde reside sua maior carga de radicalismo. Existem o centro e a periferia, e eles têm cores diferentes, hábitos diferentes, cidadanias diferentes. Não é o objetivo deste capítulo avaliar se estas representações binárias presentes na obra dos Racionais MC’s são verdadeiras ou falsas, se o pressuposto ‘periferia é periferia em qualquer lugar’ tem legitimidade, ou se os Racionais MC’s são capazes de representar em totalidade a figura do subalterno nascido na periferia brasileira.

“Negro Drama” é como uma carta de defesa dos ‘manos’, na qual passa a se basear a ideia de ‘fratria’ dos Racionais MC’s, uma identidade de resistência criada por meio do

discurso. Para um sujeito do centro letrado, pode parecer um revide incômodo ou exagerado. Para os meninos cujos ancestrais foram retratados sem saber, que não terminam por vezes nem o ensino básico e cuja vida quase não tem valor, o discurso de “Negro Drama” é muito possivelmente o primeiro quadro que conhecem de si mesmos, feito para eles. A sugestão de caminho para uma democracia legítima dada por Buarque de Holanda no fim de *Raízes do Brasil*, que aposta na consciência de uma classe trabalhadora em crescimento e na urbanização como dissolução das dinâmicas rurais, pode ser posta em paralelo à inscrição dos Racionais MC’s como uma resposta possível. Talvez o que esteja implícito na *performance* do discurso dos Racionais MC’s seja o que podemos chamar de um segundo “desrecalque localista”. Primeiro, como aponta Maria Rita Kehl, porque:

[...] eles falam diretamente não apenas à minha má consciência de classe média esquerdista, mas ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças que, apesar dos atuais discursos neoliberais que enfatizam a competência e o esforço individual, não encontram nenhuma oportunidade de sair da marginalização em que se encontram. [...] É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado) [...] (Kehl, 1999, p. 98)

É quase como se tivessem recuperado a consciência deixada por Macunaíma na Ilha de Marapatá. O texto modernista, unificador de uma nação mestiça mas socioeconomicamente separada por cor, parece servir ao desejo de reparação de uma classe intelectual capaz de ver os antagonismos sociais mas incapaz de uma articulação real com o ‘outro’, uma característica da cultura brasileira que se desvela quando, ao tentarmos esboçar uma resposta para ‘o que é o Brasil’, não buscamos apenas elos possíveis. Pelo texto modernista foi admissível, através da imaginação, unir a massa de trabalhadores, em condições análogas à escravidão, ao intelectual, num discurso tão idealista e passional que só poderia ter sido imaginado por um brasileiro descrito por Sérgio Buarque de Holanda.

Essa acusação da diferença faz com que a arte dos Racionais MC’s seja de apropriação impossível, um dos recursos que moviam a estética do Modernismo e do Tropicalismo. A impossibilidade de apropriação é mais um ponto desse segundo “desrecalque localista”. O discurso do Modernismo inclui em si um recalque de suas relações

de poder ao apropriar-se dos costumes da cultura negra e ameríndia criada no Brasil. Os sujeitos usados pelos modernistas nunca puderam falar por si mesmos, pois a própria abordagem do estrangeiro não requeria do sujeito estudado o seu ponto de vista, ou mesmo a tentativa de descobri-lo. Quando Mário de Andrade indagou se, afinal, ‘o homem do povo’ era feliz ou não – em condições socioeconômicas apenas, já que sua pergunta “não cogita da felicidade, é lógico” (Andrade, 2015, p. 302) –, sua interlocução passava diretamente aos que poderiam conversar sobre isso, decidir por outros o que seria uma boa vida para eles. Ao ouvir “Negro drama”, os brasileiros podem desunir-se através da arte. Afinal, quando foram iguais?

2. Testemunho e Nação

Uma análise de “Diário de um Detento”

Inaugurada em 1920 na Zona Norte de São Paulo depois de nove anos de construção, a Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como Carandiru, nome do bairro onde foi edificada, foi motivo de orgulho à época de sua fundação. Símbolo institucional da solidificação de São Paulo como cidade de crescimento pungente, sua dimensão e estrutura aos moldes franceses a tornavam uma das mais seguras cadeias latino-americanas. Tamanho era o orgulho do local que, em visita pelo Brasil, o escritor Albert Camus foi convidado a visitá-lo. Ele relatou seu desconforto e o elemento bizarro do evento em seus diários de viagem:

À 3 heures, on m’emmène, je ne sais trop pourquoi, au pénitencier de la ville, « le plus beau du Brésil ». Il est « beau » en effet, comme un pénitencier de film américain. Sauf l’odeur, l’affreuse odeur d’homme qui traîne dans toutes les prisons. Grilles, portes de fer, grilles, portes, etc. Et de loin en loin, des écriteaux. « Sois bon » et surtout « optimiste ». J’ai honte devant un ou deux détenus, d’ailleurs privilégiés, qui font le service de la prison. Le médecin-psychiatre me casse ensuite les pieds avec des classifications de mentalités perverses. Et quelqu’un me dit, en sortant, la formule rituelle « Vous êtes ici chez vous ». (Camus, 1978, p. 101)

Durante pouco mais de oitenta anos de existência, cento e dezessete mil presos cumpriram pena no local. O quadro, entretanto, tornou-se o oposto do cartão postal pretendido. Desde os anos 1940, a população carcerária do Carandiru passou a exceder sua lotação máxima. O local acabaria por tornar-se um emblema da situação carcerária do país, que, nos anos 2010, já era um exemplo paradigmático de calamidade pública. Foi sobretudo um crime ocorrido no Carandiru que inscreveu a instituição na História do país.

No dia 2 de outubro de 1992, as celas do Carandiru contavam cerca de oito mil presos, quase o triplo de sua capacidade. As mortes e os conflitos há muito faziam parte da rotina do complexo carcerário, na qual os funcionários eram obrigados a negociar, por vezes, suas próprias vidas, assim como as dos presos. As rebeliões, num contexto de superlotação e de manutenção precária, eram eminentes: no Pavilhão 9, destinado aos réus primários (aqueles que ainda não tinham passagem pela cadeia), iniciou-se o que passaria a ser chamado de

massacre do Carandiru, cuja faísca inicial foi uma briga entre presidiários. Por não conhecerem as leis de convivência do cárcere, que se distinguem por um código de honra singular, esses réus formavam o setor onde as mortes aconteciam mais facilmente.

Bastaram trinta minutos para que uma intervenção da Polícia Militar do Estado de São Paulo alvejasse 111 detentos, em maioria já rendidos. Os mortos empilhavam-se em celas lavadas em sangue. Caixões de madeira guardavam corpos nus, numerados com tinta sobre a pele. No pátio central, uma imensidão parda, obrigada a deixar as roupas antes de sentar-se no chão, escondia o rosto entre as pernas. Os homens que por sorte não foram mortos, carregavam seus colegas de cela, sob ordens dos policiais militares, protegidos por escopetas, coletes à prova de balas e capacetes. As cenas fixaram-se no imaginário do país pelo nível de perversidade do crime. Reproduzido em grande escala, o fim reiterado de morte e humilhação do homem negro formava um quadro de desumanização que era capaz de destoar da violência cotidiana naturalizada na cultura brasileira. Era um horror próximo e espetacular, gestado por uma sociedade cujo pacto social não incluía aqueles corpos. Sem roupas, abraçados aos seus próprios corpos, não pareciam mais tão perigosos.

As versões da polícia e dos presos foram conflitantes: a primeira alegou legítima defesa; as testemunhas, extermínio e acerto de contas. Grande parte das vítimas foi morta com tiros na cabeça e no pescoço, o que dá reforço à versão dos encarcerados. O fato de que nenhum policial foi morto também depõe contra o discurso oficial. Mesmo assim, em 2016, a 4ª Câmara do Tribunal de Justiça de São Paulo (TJ-SP) anulou os julgamentos em que 74 policiais militares haviam sido condenados em primeira instância, por júri popular, pelo envolvimento no crime cometido pelo Estado.

O coronel que controlou a operação, Ubiratan Guimarães, chegou a ser condenado, mas recorreu da sentença e foi absolvido. Morto em 2006, jamais precisou usar as calças bege dos detentos. Fora eleito deputado federal em 2002, quando mais de 50 mil eleitores digitaram nas urnas a sigla 14.111, uma alusão perversa ao número de vítimas da matança. A história do massacre é um retrato sintomático da situação nos cárceres no Brasil: a soma da superlotação e precarização de todos os cuidados previstos pela cartilha de direitos humanos hoje não consegue ser controlada pelo Estado. Em 1993, eram 32 mil detentos em São Paulo; hoje, são cerca de 230 mil. O caso também simboliza o funcionamento

personalista da justiça no país, mais implacável com os que têm, na prática, menos cidadania, configurando um Estado de Exceção.

Numa mostra de sabedoria popular no presídio paulistano, circulava entre os funcionários a máxima de que nas muralhas da detenção equilibravam-se deus e o diabo. Depois do massacre, a queda de braço passou a ser gerida pelo poder paralelo do Primeiro Comando da Capital (PCC), organização criminosa nascida um ano depois do massacre, que atualmente exerce um controle silencioso sobre presos de São Paulo e outros estados da federação. O 13º artigo do estatuto de fundação do grupo diz:

Temos que permanecer unidos e organizados para evitar que ocorra novamente um massacre, semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção [...], massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Porque nós do Comando vamos sacudir o sistema e fazer essas autoridades mudar a prática carcerária desumana, cheia de injustiça, opressão, tortura e massacres nas prisões. (*Apud.* Manso, 2017, p. 26)

No campo do Estado, a primeira providência depois do massacre foi um longo processo de desativação do presídio, terminado apenas em 2002, com a demolição de boa parte dos pavilhões. No texto escrito pelo PCC, há o uso da expressão “sistema”, bem fundamentado nas letras dos Racionais MC’s. A relação entre os dois universos é de mão dupla, como entoa Mano Brown em “Finado Negin”: “Dizem: ‘Crime é o *Rap*’/ Dizem: ‘*Rap* é o crime’/ Você diz, você decide”. Distinguir os traços de cada um deles mostra-se uma complexa tarefa, já que “o *rap* tematiza o mundo da cadeia, [...] e as prisões produzem *rap*” (Zeni, 2004, p. 233).

Do Carandiru originam-se vários escritos em ‘forma-testemunho’, baseados na premissa da experiência. O mais difundido, *Estação Carandiru*, de 1999, tem autoria de Drauzio Varella, médico que trabalhou por mais de uma década no presídio. Sua tentativa de sensibilizar o leitor para a subjetividade dos presos, transformados em objetos pelo estigma social, é expressa em histórias contadas em tom de crônica, que humanizam o cotidiano das cadeias. Nos últimos capítulos da obra, recolhe e reconstrói o testemunho de presos que sobreviveram ao massacre, buscando uma mediação objetiva de suas palavras, sem consultar o lado dos policiais militares. Em 2003, o livro foi adaptado para o cinema pelo diretor Hector Babenco.

Outros escritos de cunho testemunhal passaram a ser publicados depois, como *Memórias de um Sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, e *Sobrevivente André du Rap*, publicado em parceria com o escritor Bruno Zeni. Impulsionada pela boa vendagem de obras como *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, a integração desses sujeitos como autores faz parte de uma tendência de mercado que percebeu um público interessado nas narrativas sobre violência no Brasil. Na virada do século, a experiência social da favela tornou-se um segmento sólido de entretenimento também no cinema, numa infinidade de longas-metragens passados em favelas. O sucesso dessas narrativas é visto por alguns críticos com certa desconfiança, que supõe um prazer perante ao espetáculo da ficcionalização de uma violência real, principalmente quando tratada pela televisão. A alcunha “estética ONG”, do crítico Ismail Xavier, foi dada para classificar a nova tendência da produção cinematográfica brasileira, dos filmes que ‘solucionam’ a desigualdade social do país apenas com saídas assistencialistas ou de vingança social, sem vislumbrar uma mudança por parte do Estado. A triste mimese dos filmes de ação norte-americanos nas periferias brasileiras às vezes acaba por ser retratada de forma tão primária que ajuda, com suas cenas de tortura e perseguições policiais, a acentuar a naturalização do cinismo da sociedade brasileira sobre suas mazelas.

A narrativa da canção “Diário de um Detento” tem início no dia 1º de outubro de 1992 e se conclui em 3 de outubro de 1992, intervalo que delimita o massacre do Carandiru. Jocenir, coautor da letra junto a Mano Brown, é um dos escritores que lançaram livros sobre a vida dentro do sistema carcerário depois do massacre. Foi preso em dezembro de 1994 e passou quatro anos na prisão. De origem social destoante do padrão – geralmente homens negros e pardos, com baixa escolaridade e majoritariamente jovens –, Jocenir é branco, tinha uma vida regrada, um emprego e uma família sólida. Num giro narrativo que parece mais verossímil na ficção, foi preso por um crime que não cometeu e passou a viver no Carandiru, em São Paulo, provando sua inocência anos depois. Seu relato descreve uma experiência coletiva bastante comum nos presídios, um cotidiano de tortura e espancamentos por parte dos guardas e dos colegas de prisão. Conseguiu proteção de certos líderes locais quando passou a escrever cartas para os presos, moeda de troca entre uma maioria analfabeta. Durante uma das visitas que fez à Casa de Detenção, Mano Brown foi apresentado a Jocenir, que havia escrito em verso histórias que ouvia de outros detentos, misturadas a impressões

da sua própria rotina no cárcere. Brown adaptou os escritos de Jocenir e cartas que recebia de presidiários para criar o relato a partir de vários discursos testemunhais.

“Diário de um Detento” faz parte do quinto disco do grupo, *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997. Do nome, pode-se tirar a imagem de um guia de sobrevivência ético (Patrocínio, 2013) dentro de um espaço marcado pela morte, metaforizado na imagem de “inferno”, consequência de uma guerra particular do seu ‘local’. O álbum é centrado na experiência carcerária e essa temática é estetizada com gravidade durante o disco, como na curta faixa de abertura, “Gênesis”, entoada em dicção de fala, sem figurativização de canto:

*Deus fez o mar, as árvore, as criança, o amor
O homem me deu a favela, o crack, a traiagem, as arma, as bebida, as puta
Eu? Eu tenho uma bíblia velha, uma pistola automática e um sentimento de revolta
Eu tô tentando sobreviver no inferno*

Os raros sentimentos positivos no disco aparecem na faixa “Qual mentira vou acreditar”, e em alguns respiros de canto aberto ou apenas instrumentais. No campo das letras, alguns versos ou evocações do *rapper* o levam, no máximo, ao sentimento de nostalgia, quando, por exemplo, em “Fórmula mágica da paz”, Brown observa nas pipas empinadas pelos garotos de seu bairro a passagem do tempo:

*Caralho, que calor, que horas são agora?
Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora
Hoje, acordei cedo pra ver
Sentir a brisa de manhã e o sol nascer
É época de pipa, o céu tá cheio
15 anos atrás eu tava ali no meio
Lembrei de quando era pequeno
Eu e os cara, faz tempo
E o tempo não para*

Em tom grave, durante sete minutos e trinta segundos – duração pouco usual para uma canção popular – “Diário de um Detento” narra em primeira pessoa três dias da vida de um preso que irá morrer no massacre. A focalização narrativa oscila entre três situações que

se intercalam: a voz do protagonista, um momento de diálogo com um personagem secundário e a do *rapper*, um segundo narrador que comenta as cenas e as analisa. Num fundo musical que dá mais destaque ao que se expressa vocalmente, no qual “não se ouvem estetizações grosseiras, indiferentes à substância do que se canta” (Garcia, 2007, p. 197), Brown entoa o relato da personagem, que começa a tratar do seu assunto a partir de uma prerrogativa, a de que ‘você’, o ouvinte, não possui um senso de alteridade capaz de compreender a experiência que irá contar:

*Aqui estou, mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia
Você não sabe como é caminhar
Com a cabeça na mira de uma HK
[...]
Na muralha, em pé, mais um cidadão José
Servindo o Estado, um PM bom
Passa fome, metido a Charles Bronson
Ele sabe o que eu desejo
Sabe o que eu penso
O dia tá chuvoso, o clima tá tenso*

Chama a atenção o trabalho sonoro da letra, com rimas carregadas de associações reflexivas que mantêm a intensidade até o final da canção, geralmente marcadas ao pé dos versos. Esses elementos poéticos e sonoros, presentes na construção de personagens e situações pelas quais passará o discurso, “fazem com que a experiência irracional se eleve a expressão organizada” do massacre (Garcia, 2007, p. 214). Assim, o “PM bom” é caracterizado de forma sarcástica como “Charles Bronson”, um sujeito com as mesmas condições sociais do preso que se acredita pertencente a uma classe diferente por trabalhar para o Estado. Antes do golpe de ironia, o narrador caracteriza-o como “mais um cidadão José”. A associação faz referência a um dos nomes próprios mais comuns do ‘homem do povo’ brasileiro, usado em outras músicas para classificar uma vida miserável, como em “Vida Loka (Parte II)”, num trecho que resume a escolha entre o crime e o trabalho formal: “Que ‘cê quer?/ Viver pouco como um rei/ ou muito como um Zé?”, interpela a voz presente

na música. Mesmo desprezado, o policial acima da muralha branca que circunda o Carandiru intimida o carcerário, e vice-versa, num jogo de espelhos e de projeção de consciências: as rimas com as palavras “penso”/“tenso” concentram de forma acurada essa tensão generalizada pelos sujeitos que habitam o presídio.

Se a tematização da experiência do crime e do cárcere é o primeiro eixo para uma leitura de *Sobrevivendo no Inferno*, o segundo, pela forte reiteração durante o disco, é a apropriação do texto bíblico pela linguagem. A começar pela capa do álbum, uma cruz acompanhada do salmo 23 do Velho Testamento. Em “Diário de um Detento”, há algumas inscrições importantes relacionadas à religião. A primeira, quando o *rapper* caracteriza o sistema carcerário como o inferno, perguntando ao ouvinte:

Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do inferno com moral?

Um dia no Carandiru, não, ele é só mais um

Comendo rango azedo com pneumonia

A segunda remete à tradição oral brasileira, e descreve o temor do preso em “arrumar quiaca”, ou seja, desentender-se com outros detentos e estender sua pena: “Graças a Deus e à Virgem Maria/ Faltam só um ano, três meses e uns dias”. Por fim, durante a morte do protagonista no massacre, nos últimos versos da canção, que descrevem o morticínio, o Salmo 23 aparece como referência:

Ra tá tá tá, sangue jorra como água

Do ouvido, da boca e nariz

O Senhor é meu pastor

Perdoe o que seu filho fez

Morreu de bruços no salmo 23

Sem padre, sem repórter

Sem arma, sem socorro

Vai pegar HIV na boca do cachorro

A menção à divindade, como já foi analisado, serve como um norte para o reconhecimento de uma justiça ausente na sociedade, como uma presença paterna capaz de

representar uma ordem almejada pelos *rappers*, e como fonte de autovalorização. Há uma cena na qual poder judiciário e superstição se associam de forma mais involuntária, no fluxo de consciência do protagonista:

Vários tentaram fugir, eu também quero

Mas de um a cem, a minha chance é zero

Será que Deus ouviu minha oração?

Será que o juiz aceitou a apelação?

Depois do sucesso da canção, impulsionado também pelo êxito de publicações que dão dimensão humana à experiência do cárcere, Jocenir tornou-se autor de um relato homônimo à música, publicado em livro em 2001. Numa entrevista concedida ao programa “Provocações”⁷, transmitido pela *TV Cultura*, já em liberdade, foi indagado pelo ator e diretor de teatro André Abujamra sobre a sua credibilidade frente ao olhar dos espectadores: “Essas pessoas que estão aí te olhando, você acha que elas estão acreditando no que você fala?”. Jocenir respondeu da seguinte forma: “Eu não sou estandarte da criminalidade, não sou porta-voz dos criminosos. Mas *eu sou uma testemunha viva de toda a arbitrariedade, de todo o abandono que tem essa população carcerária.*” (grifo meu). Se Brown se baseou nos escritos de Jocenir e de outros presos, que confiaram em sua interlocução e que se consideram ‘testemunhas vivas’ da realidade das prisões brasileiras, sua estilização dessa experiência configura um texto de testemunho?

Neste capítulo, a canção “Diário de um Detento” será interpretada à luz da fortuna crítica acerca do constructo ‘literatura de testemunho’, sobretudo o latino-americano, que vem sendo objeto de um olhar atento da Universidade nos últimos anos. O uso dos relatos de caráter testemunhal por parte do grupo de *rap* não advém intencionalmente da tradição do gênero literário surgido depois da Segunda Guerra Mundial ou de uma de suas vertentes. Entretanto, ele compartilha aspirações semelhantes e pontos de encontro com todas elas, como no ‘compromisso com o real’ ao construir seus discursos representacionais, desenhados para uma denúncia política extraliterária.

⁷ “Programa Provocações com Jocenir”, YouTube, s.d., acesso em 06 de abril de 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=dSEG0-fd0NQ>

A memória, por mais que seja uma reconstrução sempre dependente do presente e confinada à arbitrariedade de um ponto de vista, configura na contemporaneidade um campo de batalha dos discursos de nação (Sarlo, 2012). Como vimos anteriormente, a voz do grupo situa o problema sociológico da desigualdade numa dimensão da experiência pessoal como exemplar, opondo-se à tradição do pensamento social brasileiro, e aportando a ela novos empecilhos heurísticos. Para além da pergunta formal sobre as aproximações entre “Diário de um Detento” e o que se tem identificado como literatura de testemunho, propõe-se pensar sobre a *performance* do que o grupo considera como prova testemunhal face aos discursos de nação, a ideia de que a experiência e o local do autor periférico são ‘provas’ da existência de sua subjetividade, ainda não enunciada na História e nos discursos oficiais.

O relato de testemunho não se dissocia do trauma, e tampouco das aporias deixadas por ele (Seligmann-Silva, 2008, p. 65). O exercício é duro: o sobrevivente sente-se responsável a relatar a experiência, que nunca é verdadeiramente conjunta, sabendo do caráter vicário da reconstrução. Como sobrevivente, não consegue relatar a experiência sem que o testemunho seja parcial, incompleto. Quando lança mão da linguagem, ferramenta da sua mediação, suas impossibilidades de substituição da experiência mostram-se como um outro nível de empecilho. A primeira acepção de literatura de testemunho que será analisada advém da *shoah*. Ela nasce como um gênero dos relatos de sobreviventes de campos de concentração nazistas, movidos pela necessidade de romper com a voz o trauma e, por consequência, também pelo desejo em compreender suas limitações.

Desta primeira vertente do gênero, talvez o relato mais conhecido seja *Se isto é um homem*, de 1947, do químico italiano e sobrevivente de Auschwitz, Primo Levi. O exercício de escrita de Levi está intimamente ligado à reconstrução da sua própria memória, a uma investigação sobre os eventos do passado feita sob uma culpa incurável da sobrevivência, já que “a matéria do testemunho trata exatamente das impossibilidades de reconstrução da harmonia perdida, da destruição de parâmetros de estruturação social, da perda de referenciais de identidade, da perda da confiança no mundo” (Marco, 2004, p. 54). Estas três últimas características podem descrever de forma acurada o cotidiano de um preso comum brasileiro, sobrevivente dentro de uma realidade hostil e perturbadora. A banalidade do mal e o ‘massacre administrativo’ cunhados por Hannah Arendt para caracterizar a

impessoalidade e o uso de formas industriais para o extermínio dos prisioneiros da *shoah* parece ser inclusive sugerida dentro do relato de Brown, no seguinte trecho da canção, no qual compara as vidas a números, mercadorias:

*Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês cada
[...]
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio*

No contexto latino-americano, durante a segunda parte do século XX, o gênero ganhou características próprias, marcado pelo fim dos regimes militares impostos através do continente. As vítimas de perseguição política usaram do testemunho como poder simbólico face ao apagamento histórico executado por estes regimes, que sequestravam corpos e eliminavam evidências, mantendo controle sobre a História oficial. Foram muitos os intelectuais encarcerados que escreveram sobre a experiência da guerrilha e da prisão, motivados em geral pela defesa de seus posicionamentos ideológicos e pelo desejo de não-esquecimento de suas experiências. Sua consolidação como gênero ganhou definições-chave propostas pelos intelectuais do Júri do Prêmio Casa das Américas de 1969, tendo este incluído a literatura de testemunho em seu quadro de categorias:

Manuel Galich sistematizou a reflexão definindo o gênero pelo avesso: *é diferente da reportagem, da narrativa ficcional, da pesquisa e da biografia*. O testemunho difere da reportagem porque ele é mais extenso, trata com mais profundidade seu tema, *deve apresentar uma qualidade literária superior e não é efêmero como a reportagem* que se vincula à publicação em veículos periódicos. Distingue-se da narrativa ficcional, porque *descarta a ficção em favor da manutenção da fidelidade aos fatos narrados*. Afasta-se da prosa investigativa, na medida em que *exige o contato direto do autor com o ambiente, fatos ou protagonistas que constituem sua narração*. O testemunho é diferente da biografia porque, enquanto esta escolhe contar uma vida por seu interesse de caráter individual e singular, *aquele reconstitui a história de um ou mais sujeitos escolhidos pela relevância que eles possam ter num determinado contexto social*. (Marco, 2004, p. 50, grifo meu)

Tendo em vista os atributos elencados por Galich, ao olhar para “Diário de um Detento”, pode-se atribuir à canção sua afinidade com o desejo de tornar o objeto artístico

representacional permanente na memória da cultura, e sobretudo no intento de tornar o testemunho uma história exemplar, a partir da perspectiva individual. Por outro lado, há a utilização de recursos ficcionais na canção, como diálogos, e o próprio Brown veste a máscara do carcerário, pisando entre sua persona de MC e o personagem, baseado em escritos de Jocenir e cartas de outros presos. Isso não desvalida a experiência do *rapper* como vítima potencial da suspeição generalizada da polícia, portanto ciente do medo do cárcere; os Racionais MC's conhecem profundamente o Carandiru, tendo feito diversos shows e visitas no local.

Por suas implicações ideológicas e caráter extraliterário, os relatos de testemunho latino-americanos ainda não deixaram de ser um campo de controvérsias, não só pelo incômodo na incorporação desses documentos por historiadores, como também para os teóricos da literatura, devido aos conceitos distintos dados ao gênero em sua segunda fase, ligada aos testemunhos de minorias. Na contemporaneidade, a ideia de *testimonio* vem sendo identificada em relatos de minorias étnicas, como o da ativista indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, cuja obra *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, escrita em parceria com a antropóloga francesa Elizabeth Burgos-Debray em 1982, lhe deu enorme visibilidade e culminou, dez anos depois da publicação, com a concessão de um Prêmio Nobel da Paz. Segundo Leyla Perrone-Moisés, esse tipo de publicação tornou-se uma tendência dentro dos Estudos Literários, pois:

Os movimentos sociais e geopolíticos, difundidos e apoiados nos meios de comunicação de massa, levaram à valorização de obras dedicadas a causas específicas de grupos anteriormente menosprezados: mulheres, negros, colonizados, homossexuais, etc. A palavra “cultura” tomou então sentidos cada vez mais restritos, dando origem aos estudos culturais. E as obras literárias começaram a ser estudadas em função de causas “politicamente corretas”. (Perrone-Moisés, 2016, p. 11)

Atualmente, no caso brasileiro, os relatos de presos políticos perderam a força editorial que tinham durante a abertura política do país. Passaram a ganhar espaço na virada do século os relatos escritos por presos ‘comuns’, como Luiz Alberto Mendes e André du Rap, recebidos com interesse por suplementos literários e pelo mercado editorial. Ao cruzarem o Atlântico e adentrarem os anos 2000, os escritos testemunhais passaram a abranger experiências que não se limitam a um acontecimento traumático que teve fim na

História, e sim uma “perspectiva que associa diretamente o debate sobre a escrita à reflexão sobre exclusão social” (Ginzburg, 2011, p. 156).

De acordo com o dicionário Houaiss, as classificações da palavra “testemunha” são: “pessoa que testemunhou, que assistiu a um acontecimento, um fato”, “pessoa que assiste a um ato, a fim de atestar a sua veracidade ou validade legal”; como termo jurídico, “pessoa que declara à justiça, por moto próprio ou mediante convocação, ter presenciado ou conhecido um fato”, e, como derivação no sentido figurado, “coisa que atesta a verdade de algum fato” (Houaiss, 2009, s.p.). Há no texto de testemunho uma necessidade de causar impacto no campo extraliterário, sensibilizando o receptor de sua mensagem para a urgência de uma experiência coletiva, ação que interpela o campo jurídico do qual se origina, que “gostaria de manter a singularidade total do testemunho, que significaria a chancela de seu teor de ‘prova’, de fragmento do real” (Seligmann-Silva, 2008, p. 72).

A literatura tem um compromisso com a imaginação; o relato histórico e jurídico, com uma ‘fonte original’ da realidade, calcada em metodologias pré-estabelecidas de rigor contrário ao da literatura de testemunho. É no seu caráter duplo, conforme propõe Seligmann-Silva, que moram suas principais tensões: diante do trauma, “a literatura é chamada [...] para prestar-lhe serviço” (*ibidem*, p. 70). Quando a base de subjetividade do testemunho é aceita, cria-se um problema para a disciplina histórica que, por outro lado, se beneficia da ampliação do espectro de possibilidades classificatórias do objeto testemunhal, angariando mais tipos de documentos.

No passado moderno, marcado pelo positivismo, a História era configurada como uma disciplina de intenções científicas, impessoal e “avessa às imagens” (Seligmann-Silva, 2008, p. 74), que se propunha monumental e crente de seus meios epistemológicos. Durante o século XX, a construção da História passa a abrir-se para outros tipos de arquivo, muito influenciada pelo advento da Psicanálise. Essa incorporação do testemunho pelos Estudos Culturais é chamada por Beatriz Sarlo de ‘giro subjetivo’. No estudo *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión*, ela versa sobre os arquivos testemunhais da ditadura argentina, explorados à exaustão em abordagens diversas, jornalísticas, acadêmicas e artísticas. Há certa desconfiança da autora quanto ao “reordenamento ideológico e

conceitual do passado”, que “coincide com a renovação temática e metodológica que a Sociologia e os Estudos Culturais realizaram sobre o presente” (*ibidem*, p. 20).

O conflito que enxerga no uso do testemunho se dá num campo em que a memória se tornou uma arena de conflitos pela História oficial acerca das ditaduras do século XX. Dada a abertura para a polifonia, ficam mais acirradas as disputas na esfera pública, e as sínteses, mais complexas. A autora pergunta-se o que se perde com a refutação das metodologias históricas clássicas, afirmando também que a nova hegemonia do discurso de abominação ao período ditatorial na Argentina não significa que os relatos dela gerados estejam livres do subjetivismo. Desta forma, o testemunho é posto na mesma desconfiança pós-estruturalista que, ao quebrar com métodos mais tradicionais de arquivo, torna a palavra um objeto aberto demais para certezas.

Como aponta João Camillo Penna, o relato testemunhal não precisa ser “[...] um relato factual, fiel a um referente anteriormente dado” (Penna, 2015, p. 112). Para o autor, livros como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Capão Pecado*, de Ferréz, usam do ‘modelo de autenticidade experiencial’ para abrir um novo campo de representação que parte de uma recusa das mediações tradicionais, criando “um tropo identitário, em bases comunitaristas” (*ibidem*, p. 119). Esse desdobramento – no qual a obra dos Racionais MC’s pode ser enquadrada – faz uso do testemunho e argumenta-se como tal, entretanto de uma forma que não se relaciona aos padrões da ‘forma-testemunho’ já canonizados. No caso do rap, o testemunho é parte de sua bricolagem, feita por um sujeito que, em sua primeira fase, não tem familiaridade com a cultura letrada e que desconfia dela.

Ainda segundo Penna, “todo o problema da referencialidade, que o testemunho divide com o realismo, será recolocado em termos de uma prática dos movimentos sociais, na qual a forma literária estaria inscrita” (Penna, 2003, p. 338). O ‘giro subjetivo’, no caso dos relatos sobre a experiência da violência no Brasil, raramente cria um testemunho desengajado do desejo de construção identitária comum. Atré-las à História como disciplina factual e monolítica, as construções identitárias de estados-nação têm passado por processos de revisão face a documentos como os citados acima. Segundo Penna, “a desconstrução da tropologia nacional, como crítica do modelo de cooptação subalterna nacional-popular clássica” (*ibidem*, 119) é o que dá lugar para essas narrativas que formam não só documentos

de denúncia, como também identidades difundidas na criação comunitária de uma cultura, em cujas práticas o autor enxerga a influência das ONGs. Entretanto, no caso do *rap*, não se tratam de simples depoimentos, mas de construções conscientes e propositadamente literárias e musicais, algo que as difere do discurso político ‘puro’. Como *performance* de identidade, é possível reconhecer a presença essencial do testemunho nessas manifestações culturais, nas quais inclui-se a obra dos Racionais MC’s, nascida no fim dos anos 1980, anterior ao *boom* do Terceiro Setor.

E como forma, é possível classificar “Diário de um Detento” como um objeto artístico da literatura de testemunho? Segundo Jaime Ginzburg, o acuro estético de um testemunho não anula seu caráter de documento: “Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração pode justificar a incorporação de componentes artísticos” (Ginzburg, 2011, p. 4). Penna, em sua análise, entende a literatura de testemunho como uma forma literária “situada em uma zona fronteira entre o Jornalismo, a Literatura, a Sociologia, a Antropologia e a História” (Penna, 2015, p. 111). Parte, assim, do critério temático para reconhecer os relatos testemunhais na literatura brasileira, desvinculando-os da ‘forma-testemunho’ por excelência. Encontra no caráter ‘onívoro’ da nossa literatura uma linhagem de inscrições que poderiam receber a classificação de literatura de testemunho, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O autor argumenta que o testemunho “foi e é praticado no Brasil sob outros nomes e com especificidades bastante claras, que tornam o uso crítico, judicioso da noção, bastante interessante para iluminar facetas novas da literatura e da cultura brasileira, ou antigas, de uma maneira diferente” (*ibidem*, p. 111).

Para Sarlo, Primo Levi escreve porque é simplesmente impossível não verbalizar sua experiência, numa motivação ética, extraliterária, comprometida moralmente com os que não sobreviveram, na qual não há orgulho nenhum em reconhecer-se como uma vítima (Sarlo, 2012, p. 44). Arrisca-se aqui usar a mesma premissa para compreender a liberdade tomada pelos *rappers* para representar um outro, sua urgência em declararem-se portadores de uma ‘verdade’. A obra dos Racionais MC’s, sem ter conhecimento sobre o estado da Teoria Literária, valoriza a o relato da experiência como documento de uma verdade. O testemunho raramente consegue não atender aos desejos de persuasão do ‘eu’ que escreve, cerrado ao seu

campo de visão. No entanto, a *performance* de um discurso como o dos Racionais MC's abre uma brecha na esfera pública para uma voz que não foi convidada e que, diferentemente dos testemunhos subalternos, decidiu por vontade própria fazer parte dela, ao seu modo.

A frequência da morte, sem solução, já internalizada numa cultura, faz com que o compromisso dessas narrativas seja não só literário-musical, preocupado em cativar os ouvintes pelo meio de rimas, batidas e personagens, como, na mesma medida, extraliterário. Esse discurso tem como objetivo envolver jovens 'manos' num ideal de comunidade, de consciência histórica e social próprias, para um 'objetivo maior', o de mudar um contexto cultural. O discurso, que parte da arte para uma política de resistência, o faz por meio da tematização de uma vivência que diz respeito ao campo subjetivo do ouvinte que quer atrair, às suas experiências compartilhadas de violência. Relacionado a esse diálogo estão os discursos aos quais a sua articulação responde, que argumentam a criminalização da pobreza na esfera pública. Personalizado em um dos ouvintes, o 'você', também referido em terceira pessoa, 'ele(s)', representa os que compactuam com discursos hegemônicos que ignoram sua experiência e sua humanidade, escolhendo a indiferença complacente em relação à cultura que promove a criminalização de homens negros. Essa atuação busca despertar em todos os ouvintes um "sentimento de índole moral" (*ibidem*, p. 42) quanto à experiência retratada.

A *shoah* é citada com frequência pelos relatos testemunhais do Carandiru. Num trecho marcante da canção, Brown entoa, ao acusar "Fleury e sua gangue" de configurar uma organização criminosa dentro do Estado, uma comparação entre o ex-governador de São Paulo, Luiz Antônio Fleury Filho, um dos responsáveis pelo massacre, e Adolf Hitler:

Ra ta ta tá, sangue jorra como água

Do ouvido, da boca e nariz

O Senhor é meu pastor

Perdoe o que seu filho fez

Morreu de bruços no salmo 23

Sem padre, sem repórter

Sem arma, sem socorro

Vai pegar HIV na boca do cachorro

Cadáveres no poço, no pátio interno

Adolf Hitler sorri no inferno

O Robocop do governo é frio, não sente pena

Só ódio e ri como a hiena

Ra tá tá tá, Fleury e sua gangue

Vão nadar numa piscina de sangue

Diferente das mortes nos campos de concentração nazistas, um evento com data de início e término dentro da História – dadas as devidas proporções e resquícios da ideologia no contexto ocidental –, o massacre do Carandiru é um sintoma de uma cultura que permanece, se remodela, tem força e retórica de Estado. Por outro lado, o massacre pode ser rememorado com datas, pode ser simbolizado como um evento extraordinário, num uso possível tanto para os que acreditam tratar-se de caso isolado de abuso de poder e violência, quanto para os que o usam como situação exemplar de uma cultura. O crime não faz, no entanto, com que suas testemunhas possam afirmar que a arbitrariedade do encarceramento no Brasil tenha terminado, rememorando-a como exemplo a não ser repetido, ou com que o evento não seja elemento simbólico que compõe o corpo dos ciclos de genocídio nas periferias brasileiras.

Para carcereiros e *rappers*, é ao ‘sistema’ em marcha incessante e desrecalcada que o testemunho precisa se contrapor. Todo o esforço para a difusão de uma ‘verdade’, a de que os carcerários possuem subjetividade e humanidade postas em situação cotidianamente traumática, se articula por meio do testemunho de suas trajetórias, que justificam suas escolhas de vida em maior medida do que os criminalizam por elas. Essa ambivalência da defesa do preso comum no Brasil, que polariza o debate em relação ao sistema carcerário no país, é resolvida por Brown no seguinte trecho da canção:

Lamentos no corredor, na cela, no pátio

Ao redor do campo, em todos os cantos

Mas eu conheço o sistema, meu irmão

Aqui não tem santo

Rá tá tá tá, preciso evitar

Que um safado faça minha mãe chorar

Minha palavra de honra me protege

Dois aspectos bastante elucidativos sobre a vida dentro dos presídios brasileiros são apontados nos versos: a “palavra de honra”, que faz menção aos códigos que mediam as relações dentro da prisão, e a violência mimetizada pelos presos, cultivada entre os homens marginalizados. A chegada do PCC aos presídios de São Paulo, cerca de um ano depois do massacre do Carandiru, serviu como um freio para as mortes e agressões ocorridas dentro dos presídios paulistanos, com regras impostas à força. O que destoa no retrato de Brown e Jocenir é a percepção de que os detentos, mesmo sendo vítimas da violência, têm um resquício de escolha individual por ela e de humanidade, que inclui também cobiça, ira, inveja, agressividade, enfim, tudo o que também existe fora das grades.

Seria simplista projetar uma bondade inerente aos que têm menos, como ocorre com frequência em acepções sobre a classe trabalhadora, seja em discursos políticos, seja em representações artísticas. O impasse, que é de difícil representação, é resolvido a partir da perspectiva da personagem, que teme por sua vida ao habitar as celas superlotadas do presídio. O trecho referido não é uma defesa nem uma condenação, é um retrato que inclui características impossíveis de realocar numa dicotomia entre bem e mal. Em outro trecho, os autores vão acusar as formas de condenação dos presos, nas quais se baseiam o poder judiciário e a mídia: “Traficantes, homicidas, estelionatários/ Uma maioria de moleque primário”. Na primeira imagem, o retrato intimidador da fobia social, dos ‘degenerados’; na segunda, a constatação de que, num quadro geral, os presos do pavilhão 9 não passavam de jovens que nunca foram incluídos na sociedade brasileira, sem as bases necessárias para ser ‘gente de bem’.

Grosso modo, a tradição de estrutura narrativa que busca abarcar o real, consolidada pelo Naturalismo e pelo Realismo oitocentistas, cujos mecanismos narrativos buscavam uma ilusão do real, é escolhida de forma aparentemente intuitiva por “Diário de um Detento”. Estas vertentes literárias atualmente encontram-se em atualização e contestação pelas escrituras contemporâneas, que tendem a partir da arbitrariedade inerente ao ponto de vista do sujeito para investigar as formas de sistematização da perspectiva, em busca de outras apreensões sobre o *real*. Parte do seu projeto discursivo apresenta-se como um produto cultural do local, sobre e para o local, já que essas vozes não têm acesso ao universo letrado.

Junta-se a isso o substrato poético e musical da música popular brasileira, bastante diverso e extenso, e do programa de resistência e conscientização por meio da cultura *hip-hop*, que, alinhado aos movimentos da causa negra despontados no período de reabertura política, propõe formas de escrita em verso notavelmente complexas. Os autores fazem, assim, da representação artística uma bricolagem que serve a uma comunidade num ‘esforço civilizatório’, inscrevendo uma voz política e disruptiva na esfera pública por meio da música e da mensagem, fabricada em histórias que representam uma *realidade* mediada pela figura do *rapper*. A atenção do discurso do *rapper* ao seu local, à comunidade da qual sente-se parte, é evidente quando, esquivando-se da voz narrativa do presidiário, a figura fraterna do MC avisa:

Aí moleque, me diz: então, ‘cê quer o quê?’

A vaga tá lá esperando você

Pega todos seus artigos importados

Seu currículo no crime e limpa o rabo

A vida bandida é sem futuro

Sua cara fica branca desse lado do muro

Ao referir-se ao ouvinte como “moleque”, uma expressão que tem origem na língua angolana quimbundo, geralmente usada no Brasil para caracterizar meninos negros, apresenta a situação exemplar como um ensinamento ao jovem que vai ser seduzido pela possibilidade do crime. A ‘verdade’ para os ‘manos’ age de forma a contradizer o Estado de Exceção com o qual precisam criar formas de sobrevivência e resistência, mas não só. Essa bricolagem é feita também com intuito pedagógico, como no exemplo acima, terapêutico e, às vezes, catártico, para desafogar uma voz que não encontra espaço de expressão no cotidiano desse sujeito. Em “Fórmula Mágica da Paz”, há um trecho no qual esse diálogo mediador torna-se bastante evidente:

Funxal, Pedreira e tal, Joaniza

Eu tento adivinhar o que você mais precisa

Levantar sua goma ou comprar uns pano

Um advogado pra tirar seu mano

“Diário de um Detento” também destoa dos relatos testemunhais latino-americanos que despontam a partir da segunda metade do século XX, cujo sistema é definido por Valéria de Marco da seguinte forma:

Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História. O letrado – editor/organizador do texto – é solidário e deve reproduzir fielmente o discurso do outro; este se legitima por ser representativo de uma classe, uma comunidade ou um segmento social amplo e oprimido. (Marco, 2004, 46-7)

Assim, a interlocução do testemunho passa pela agência de um intelectual ou escritor engajado ao subalterno, numa busca conjunta por denúncia. Os interlocutores da periferia não se encaixam no mesmo sistema de legitimação pelo qual passarão praticamente todos os relatos sobre o massacre. O *rapper* é um intelectual orgânico no sentido gramsciano de seu local (Silva, 2012), um sujeito que se articula politicamente através da representação ou mediação do ‘outro’, dramatizando uma experiência coletiva. Desempenha, portanto, um tipo diferente de interlocução desses relatos testemunhais, pois sua formação como indivíduo está de acordo com a dos carcereiros. Como aponta Walter Garcia, o *rapper* “se identifica, mas não se confunde com o detento, à medida que assume o papel desse mas mantém uma distância que é dada por recursos épicos e pela elaboração da linguagem” (Garcia, 2007, p. 194). Não é, inclusive, o mesmo trabalho de adaptação do testemunho e de representação da realidade que se vê em “Diário de um Detento”. O autor está em tamanha proximidade com o universo carcerário que se autoriza a usar a primeira pessoa, e tenta fornecer alternativas para a compreensão crítica da experiência carcerária.

O Naturalismo, isto é, entendido como o olhar que busca fazer comparações entre as dinâmicas de comportamento entre humanos e outras espécies, é uma ressonância encontrada nas narrativas contemporâneas sobre violência urbana. Pode-se citar como exemplo o olhar estrangeiro do médico Drauzio Varella, que observa as dinâmicas comportamentais do presídio em *Estação Carandiru*, fazendo alusões aos comportamentos de primatas (Penna, p. 15, 2013). O gênero literário é encontrado de forma estrutural, entretanto revisada, em *Cidade de Deus*. Roberto Schwarz, ao buscar conceitos para a classificação da obra na paisagem da literatura contemporânea brasileira, designou a ela o termo ‘neonaturalista’. No caso de

“Diário de um Detento”, esse tipo de abordagem ganha traço de ironia do narrador, que sabe do caráter *voyeur* existente no interesse burguês sobre a vida de um ‘sujeito perigoso’:

Ra tá tá tá, mais um metrô vai passar

Com gente de bem, apressada, católica

Lendo jornal, satisfeita, hipócrita

Com raiva por dentro, a caminho do centro

Olhando pra cá, curiosos, é lógico

Não, não é não, não é o zoológico

O argumento da espetacularização da miséria e da violência, da mercantilização das tragédias sociais, cai por terra, no caso dos Racionais MC’s, já numa primeira audição. Em primeiro lugar, pela dureza do discurso, que não permite um distanciamento do ouvinte em relação à realidade retratada. O *rapper* está sempre conversando com o ouvinte que observa seu mundo pela fechadura, tornando-o uma pessoa referida como parte de um problema. É inválido também porque o espetáculo feito a partir da pobreza no Brasil não nasce com as narrativas sobre o crime, já é tematizado exaustivamente nos produtos da cultura comercial. No caso da violência urbana, adiciona-se o arsenal retórico que difunde simplificações exageradas sobre o crime, impregnado no imaginário coletivo. Programas policiais e noticiários cheios de sangue na televisão têm grande audiência no Brasil, em tristes entrevistas com homens recém-detidos e discursos conservadores de apresentadores, sempre ecoando a máxima de que ‘bandido bom é bandido morto’. A polícia do país há tempos segue a lógica da suspeição generalizada, que aceita o tiro antes do julgamento. Esse aplauso à morte das camadas mais desfavorecidas da sociedade é o “leite bom para gente ruim” sobre o qual escreve Drummond, ao relatar a morte de um leiteiro confundido com um criminoso, alvejado por um civil amedrontado. Um dos momentos mais lúcidos de “Diário de um Detento” é quando se articula o argumento que compara seres humanos a objetos inanimados, descartáveis, uma visão estrutural da violência:

O ser humano é descartável no Brasil

Como Modess usado ou Bombril

Cadeia? Guarda o que o sistema não quis

Esconde o que a novela não diz

No campo da música popular-comercial brasileira, é habitual que um ritmo contagiante apague parte do sofrimento cantado, “a quem as canções não podem desagradar mais do que o charme do artista permite” (Garcia, 2007, p. 187), numa “dinâmica de integração da periferia [que] altera a aparência do mercado sem alterar o seu sentido fundamental” (*ibidem*, p. 188). Nesse contexto, um relato tão forte como o de “Diário de um Detento” invalida o julgamento como um produto interessado apenas no mercado ou complacente com a cultura hegemônica, referida no trecho acima pela menção às telenovelas. A própria sonoridade da canção, construída com poucos elementos e em tom grave e sem muitas modulações, reforça esse caráter sóbrio.

Tendo em vista os quase um milhão de mortos por armas de fogo desde 1980 (Waiselfisz, 2013, p. 16), quem poderia fazer o luto desses corpos? O testemunho dos Racionais MC’s diz respeito a boa parte deles, esquecidos pela justiça depois da morte, esquecidos pelo Estado durante a vida. Quem poderia dizer, com propriedade, “você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK”? “Diário de um Detento” parte de uma necessidade de não esquecimento. O *negacionismo* sobre o crime iterativo do Estado contra a população negra marginalizada no Brasil habita a cultura pelo que esquece de dizer, desde os escritos que narram a escravidão até as utopias festivas de igualdade, tomando formas distintas de acordo com a passagem do tempo. Para que as mortes aconteçam, é preciso naturalizá-las de alguma forma.

No testemunho latino-americano, fala-se do trauma da colonização como principal eixo que movimenta os relatos. Posto em grande perspectiva, este seria um período histórico com início, mas ainda sem previsões de término, característica que abre espaço para a desconfiança positivista da História oficial. Os Racionais MC’s encontraram na possibilidade de inscrição proporcionada pelo *rap* um lugar para criar uma dicção própria e uma discursividade que apresenta a sua própria versão dos fatos. Diferente de um tribunal, a arte inclui a possibilidade rara de escuta de sua voz, a liberdade de defesa que não encontra no campo público. É uma brecha numa sociedade que o prende antes de julgar, como é o caso de vários dos mortos no Pavilhão 9 da Casa de Detenção, que esperavam seus julgamentos enquanto já cumpriam pena.

De volta à história de Jocenir, pode-se lembrar da pergunta do entrevistador, que ocupa um local de prestígio, muito mais autorizado a falar do que o ‘ex-detento’: “Essas pessoas que estão aí te olhando, você acha que elas estão acreditando no que você fala?” Nos relatos testemunhais, desde a *Shoah*, é possível encontrar no sujeito que escreve o medo da incredulidade do leitor, do ‘outro’, sobre a experiência da vítima, que por vezes também se questiona sobre a verossimilhança do que viveu. Esse receio de não ser ouvido, do sofrimento continuar a ser ignorado quando verbalizado (um pesadelo de muitos sobreviventes de campos de concentração, por vezes transformado em patologia), permanece no trauma dos relatos carcerários. Segundo o estudo de Maria Rita Palmeira sobre narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro, o medo da rejeição de sua ‘verdade’ é uma recorrência

[...] do que se poderia considerar um certo padrão: seus autores mobilizavam, ao recuperar fragmentos da história vivida no cárcere, formas de atestar que aquilo tudo havia, de fato, se passado com eles. Ao menos esta era a hipótese mais plausível quando se constatava o temor, reiteradamente expresso, de que o que ali se contava não fosse levado a sério. (Palmeira, 2009, p. 10)

No fim dos dez minutos de “Diário de um Detento”, no penúltimo verso de seu relato, Mano Brown entoa uma pergunta que sintetiza esse temor: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento?”.

Lançada em 1997, quando a tendência do “cinema ONG” e dos relatos carcerários ainda não estava consolidada, a música não parece deixar o ouvinte render-se apenas ao elemento espetacular do que conta. A mediação realizada pelo *rapper* é menos impessoal, pois evoca a presença dos possíveis receptores de sua mensagem. Ele não está usando da sua legitimidade com os civis, na condição de intelectual que abre um caminho de ‘escuta’ e cria pontes na sociedade, e sim legitimando-se como uma voz a ser ouvida pela urgência de repetição da história, de não-esquecimento. Os Racionais MC’s estão próximos do universo carcerário como poucos outros mediadores – a não ser, é claro, no caso em que o testemunho é escrito em primeira mão pelo preso.

O comprometimento dos *rappers* envolve uma consciência da experiência daquele corpo. O caráter “ONG” não se aplica ao mediador que, enquanto representa o outro, chama um ouvinte que faz parte da sua sociedade de “Gente de bem, apressada, católica/ Lendo jornal, satisfeita, hipócrita/ Com raiva por dentro, a caminho do centro”. É uma provocação

potente, que, por tomar como pressuposto a existência legítima de sua subjetividade negada, pode partir ao enfrentamento do problema sem argumentos complacentes.

Ao retomar o próprio direito à subjetividade, insistentemente negado na cultura hegemônica do país, pode-se dizer que os Racionais usam da expressão da experiência para articular uma política também identitária, principalmente ao pensarmos no uso de gírias e na construção da perspectiva do sujeito, seu ‘tropo comunitário’. Em forma de *rap*, a experiência da vítima exerce uma função de denúncia, ao mesmo tempo que, no caso exemplar do MC, fornece um exemplo contrário, na imagem do representante desse grupo que se mantém vivo e orgulhoso de sua identidade. A inscrição da primeira pessoa, de uma ‘verdade’ passível de registro por meio da ficção, é parte essencial da construção da ‘palavra: arma’ que os Racionais MC’s articulam, mirando alcançar reconhecimento no campo extratextual. Assim, “diante da ausência de interlocutores para suas demandas de testemunho” (Seligmann-Silva, 2008, p. 76), a mediação do grupo age como uma ‘rasura’ ao discurso de nação, cuja base sofre de uma memória encobridora (*Deckerinnerung*), abrindo espaços para que toda a sociedade não esqueça do genocídio de jovens negros no Brasil.

3. O Eu e o Outro

Alteridade em Racionais MC's e Rubem Fonseca

*Fui feto feio feito no ventre do Brasil
estou pronto para matar
já que sempre estive para morrer
Sou eu o bicho iluminado apenas
pela fraca luz das ruas
que rouba para matar o que sou
e mato para roubar o que quero
[...]
Sem saber de nada me torno anacoluto insistente
Indigente nas metáforas de tua língua vulgar 126
Que não se comprometeu
Pois a minha palavra
(a bela palavra)
Inaugurada na boca do homem, a dama maior do
artifício social
perdeu a voz
Voz sem ouvido é mero sopro sem fonemas
É voz morta enterrada na garganta
E a pá lavra vida muda no mundo legal
me faz teu marginal
(Poema sem título, Paulo Lins)*

O escritor James Baldwin, pensador e interlocutor essencial na luta por direitos civis nos Estados Unidos, dizia que “‘branco’ é uma forma de descrever o poder”⁸. Num país

⁸ *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. 2016. Documentário.

colonizado como o Brasil, obrigou-se a aceitar os modos de vida brancos – no caso, advindos principalmente dos portugueses, mas não só, devido a ininterruptos fluxos de imigração. Este processo não se passou sem negociações duras com a paisagem e com a diversidade de povos, que durante os séculos formaram o que se chama Brasil. Instrumento das ideias que justificaram o processo de genocídio e escravidão que formou a sociedade brasileira, o poder necessitou de um discurso que o justificasse em sua extrema segregação.

A língua, um sistema autoritário em sua estrutura, de pronto obriga-nos a dar gênero a objetos e a conceitos, a grafar em letra maiúscula os significantes de países, autoridades e divindades, a usar palavras a partir de um consenso, que guardam significados por vezes arbitrários e oblíquos. A língua é um princípio classificatório e de valores. Como aponta Roland Barthes, trata-se de mais uma das instituições que organizam e controlam uma sociedade:

La *Langue* [...] c'est à la fois une institution sociale et un système de valeurs. Comme institution sociale, elle n'est nullement un acte, elle échappe à toute préméditation ; c'est la partie sociale du langage ; l'individu ne peut, à lui seul, ni la créer ni la modifier ; elle est essentiellement un contrat collectif, auquel, si l'on veut communiquer, il faut se soumettre en bloc ; de plus, ce produit social est autonome, à la façon d'un jeu, qui a ses règles, car on ne peut le manier qu'à la suite d'un apprentissage. Comme système de valeurs, la Langue est constituée par un certain nombre d'éléments dont chacun est à la fois un *valant-pour* et le terme d'une fonction plus large où prennent place, différenciellement, d'autres valeurs corrélatives : du point de vue de la langue, le signe est comme une pièce de monnaie : cette pièce vaut pour un certain bien qu'elle permet d'acheter, mais aussi elle vaut par rapport à d'autres pièces, de valeur plus forte ou plus faible. L'aspect institutionnel et l'aspect systématique sont évidemment liés : c'est parce que la langue est un système de valeurs contractuelles (en partie arbitraires, ou, pour être plus exact, immotivées) qu'elle résiste aux modifications de l'individu seul et que, par conséquent, elle est une institution sociale. (Barthes, 2015, p. 21)

No caso do poema que abre este capítulo, Lins faz referência à “bela palavra”, que a princípio sugere o conceito de ‘beletrismo’, da língua como artifício de distinção social. A crítica de Lins, autor oscilante entre centro letrado e periferia, se refere ao discurso do Estado assim como, em segundo plano, ao estado da arte no Brasil, acessível para poucos, frequentemente em busca de aprovação face a metrópoles ocidentais. O poema foi lido como protesto pelo autor, quebrando o protocolo da cerimônia de encerramento da Feira do Livro de Frankfurt de 2013, dedicada ao Brasil. O eu lírico do poema é uma transfiguração do

‘marginal’, aquele que sofre, dentre inúmeros tipos de exclusão, do silenciamento face à hegemonia discursiva do Estado. A palavra que sai de sua boca é “voz sem ouvido”; isolado, a violência física que passa a exercer faz dele um “anacoluto insistente”, um ser que desestabiliza a ordem social ao tomar para si o poder sobre outras vidas, um ato radical e desesperado de contestação. Sobretudo, o poema sem título tematiza o direito de fala e a língua como um sistema de valores no qual o marginal é recalcado, violentado pela sociedade que decidiu ser alheia a ele.

Há mais de seis décadas, o filósofo Franz Fanon, ao dissertar sobre o poder da linguagem sobre a concepção de raça, apontou que “Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage” (Fanon, 2015, p. 16). A língua que foi aprendida pelos homens e mulheres negros escravizados no Brasil foi apenas mais uma das imposições geradas pela transformação compulsória de suas subjetividades em subalternidades. A palavra que tiveram de aprender os significava como ‘negros’ antes de qualquer outra, como, por exemplo ‘humanos’, ‘homens’, ‘mulheres’, ‘crianças’, ‘cidadãos’. ‘Negro’, na cultura de um país colonial, é uma palavra que guarda um histórico de opressão pouco verbalizado, um pressuposto repulsivo de submissão ‘natural’.

Um sujeito ‘negro’ só existe face a um ‘branco’, e o contrário é positivo. Estes são o ‘eu’ e o ‘outro’ que, segundo Fanon, precisam ser dissolvidos em prol do fim do racismo (Fanon, 2015, p. 8). Fora do campo teórico, é claro, esta prerrogativa deixa de ser tão evidente, interseccionada por questões de classe, gênero e psicossociais. Numa sociedade democrática, o racismo da língua é renegociado politicamente, pela discussão na esfera pública de elementos de sua estrutura e pela criação de outros termos para novos comportamentos e ideias que buscam recriar a cultura a fim de torná-la mais consciente de seu racismo estrutural. Nesse quadro de negociações, as artes cumprem um papel fundamental. O discurso artístico é capaz de colocar em questão o uso dos discursos oficiais, contestando ou recriando de suas palavras outros significados, sejam eles esteticamente apreciáveis ou revolucionários.

Este capítulo analisa um ‘outro’ bastante presente no imaginário coletivo brasileiro, o arquétipo mais recorrente nas letras dos Racionais MC’s, ao qual chamaremos aqui de ‘bandido’ e ‘marginal’. Este homem que entrou para o crime e que vive à margem é o

personagem central da poética do grupo, do qual extrai um dialeto e uma cosmovisão. O sentido etimológico de ‘bandido’ remete à imagem de um ser fóbico, advindo do verbo italiano “bandire”, que significa “exilar, banir” (Houaiss, 2009, s.p.). Na cultura brasileira, há uma extensa perseguição às classes perigosas (Chalhoub, 1996), fundada num ideário que identifica ameaças a partir de critérios de preconceito de classe e raça, gerando uma relação de suspeição generalizada da polícia e da indústria de segurança privada em relação principalmente a jovens negros moradores de periferias. Seus corpos são, assim, sentidos como objetos de aversão dentro da malha urbana, parte de uma neurose social latente. A análise terá foco essencialmente em duas canções, “Homem na Estrada” (Mano Brown), presente no disco *Raio X do Brasil* (1993) e “Da Ponte Pra Cá” (Mano Brown), faixa de *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002). A primeira retrata a tentativa frustrada de reinserção social de um ex-presidiário em meio a cenas de extrema brutalidade; a segunda, delimita as fronteiras entre periferia e centro, num jogo de forças com um ‘outro’ imaginado.

Para que o olhar sobre esse arquétipo abarque um ponto de cotejo, a leitura será feita à luz do arquétipo do ‘bandido’ presente em três contos referenciais na obra do escritor Rubem Fonseca, “O Outro”, “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, os dois primeiros publicados em 1975, no livro *Feliz Ano Novo*, e o último, em 1979, em *O Cobrador*. Fonseca – no caso deste estudo, o contista, não o romancista – é um autor cuja poética é dedicada a diversos tipos de marginalidade e tabus, reconhecido como “o grande prosador do corpo em nossa literatura” (Vidal, 2000, p. 15). Seu estilo reflete sobre a violência urbana durante o período do regime militar brasileiro, no qual mesclaram-se “desenvolvimentismo, autoritarismo político, altíssimas taxas de migração interna e modernização dos modos de vida” (Feltran, 2013, p. 52). A partir de sua escrita agressiva, a crítica de então criou a nomenclatura ‘brutalismo’, termo de Antonio Bosi, e ‘realismo feroz’, termo cunhado por Antonio Candido.

Durante as décadas de 1960 e 70, o conto brasileiro passou por uma grande renovação, marcada pelo surgimento de autores como Nélida Piñon, João Antônio, Moacyr Scliar, Murilo Rubião, entre outros. Se o signo do regional marcara boa parte da produção antecedente, nesta fase, a vida nas grandes capitais passou a ser o principal substrato destes contistas. Fonseca foi um grande propulsor de uma tendência ficcional própria da década de

1970, que se foi atualizando e renovando na literatura brasileira das últimas décadas, no que diz respeito à tematização da violência. Como afirma Antonio Candido, o estilo do autor:

[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (Candido, 1989, p. 210)

Há, entre as obras dos *rappers* e do escritor, diferenças de contextos, já que os primeiros advêm do período de reabertura política, iniciado no fim da década de 1980, enquanto a obra de Fonseca é profundamente marcada pelo período ditatorial. Ademais, são artistas que utilizam plataformas de expressão distintas, e suas epistemes advêm de locais opostos: os Racionais MC's encontram-se mais próximos da realidade social dos presidiários e homens que cometem crimes; já a experiência de Fonseca com a violência é fruto de seu trabalho na polícia. Dentro desse *corpus*, os Racionais MC's e Rubem Fonseca trabalham constantemente com o dualismo de um 'eu' e de um 'outro', geralmente representantes do centro e da periferia brasileiros, de um marginal e uma autoridade. Grupo de *rap* periférico e escritor do centro letrado, ambos se encontram em suas poéticas na intenção de questionar o sujeito 'bandido' por meio da representação ficcional e de uma escritura que traz provocações ao problema de classe brasileiro, assim como no desejo por uma maior compreensão sobre as transformações pelas quais tem passado a mentalidade urbana nas últimas décadas. Suas representações sobre o corpo e a moral do marginal e as ideias exprimidas em suas obras acerca das aporias entre cultura e barbárie na sociedade brasileira encontram-se e desencontram-se nos duplos que circundam as histórias de suas vozes narrativas.

A partir da ideia do duplo, “um dos mais fecundos temas que os românticos legaram à literatura moderna” (Vidal, 2000, p. 143), este capítulo organiza-se em três eixos. No primeiro, será analisado o duplo do escritor-marginal, no caso de Fonseca, e do marginal-escriptor, no caso de Brown, refletindo sobre as formas como o *rapper* e o escritor projetam-se em relação à persona do bandido. Num segundo momento, a própria figuração do personagem será pensada nas obras selecionadas, traçando um percurso pelos diferentes

marginais do *corpus*. Finalmente, o trato das obras face aos receptores, muito complexo em ambos os artistas, será posto em exame.

3.1 O duplo: narrador e bandido

Um *rapper*, sujeito que cadencia rimas de acordo com uma base eletrônica e emite uma mensagem a uma audiência, é, como já foi dito, chamado de MC, “mestre de cerimônias”. Ele segura o microfone, centro das atenções de um show de *rap*. Ao seu redor, vários outros membros do grupo e amigos caminham pelo palco, ocupando o espaço privilegiado, dando ares de horizontalidade à relação entre artista e espectador. Na mesma equivalência de poder, há apenas o DJ, aquele que programa as bases musicais para que a mensagem possa ser proferida. Há um sentido maior na palavra “mestre” quando se pensa no caso de Mano Brown, principal letrista dos Racionais MC’s. É como se houvesse sempre um papel de mediação que exerce, sabendo das exigências e expectativas de um público que busca representar, ensinando as normas de sobrevivência de seu local ao ouvinte.

Num contexto urbano povoado por poderes paralelos (tráfico, Estado e igrejas), Brown busca figurar a “coexistência de dispositivos normativos” (Feltran, 2013, p. 51), um campo minado de personagens, morais e costumes. Ao ouvir os Racionais MC’s, é possível perceber os malabarismos desse mediador. Num momento, tem os olhos do bandido, narrando suas ações delitivas em primeira pessoa; noutro, conversa com outros MC’s do grupo, debatendo a realidade que presencia, geralmente negociando perspectivas antagônicas; quando precisa contextualizar a miséria que vê, profere em tom de ofensa certas acusações aos representantes do poder público e privado do centro da cidade, sobretudo à polícia; por fim, parece às vezes dirigir um apelo a um sujeito único e coletivo, sem rosto, talvez divino, quando precisa exprimir como denúncia a realidade grotesca das mortes violentas que presencia diariamente.

Na canção “Homem na Estrada”, algumas dessas soluções narrativas são utilizadas para figurar a história de um ex-detento sem nome próprio, ‘o homem na estrada’, alegoria de uma realidade social que o MC percebe se repetir e para a qual traça um sistema de razões. Sua motivação durante a letra parte justamente de uma tese com causa e efeito, ao descrever os fatores injustos que causarão, ao fim, a morte do personagem pela polícia, marcado pela sombra da detenção. Ao longo da história do ex-detento, a voz discursiva intercala cenas de violência que presencia, como a de um matricídio seguido de um linchamento. De modo geral, as cenas são seguidas de críticas aos órgãos estatais (“Deu meia noite e o corpo ainda estava lá/ coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado/ O IML estava só dez horas atrasado”) e comentários em primeira pessoa sobre a própria vida do narrador:

Sim, ganhar dinheiro

Ficar rico, enfim

Quero que meu filho nem se lembre daqui

Tenha uma vida segura

Não quero que ele cresça

Com um ‘oitão’ na cintura

Ele oscila entre a terceira pessoa do singular, o discurso indireto livre, e primeira pessoa, como é possível perceber no trecho final da canção:

É madrugada, parece estar tudo normal

Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo

Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal

[...]

Vão invadir o seu barraco, é a polícia

Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia

Filhos da puta, comedores de carniça

Já deram minha sentença e eu nem ‘tava na treta

Não são poucos e já vieram muito loucos

Matar na crocodilagem, não vão perder viagem

Quinze caras lá fora, diversos calibres

E eu apenas com uma treze tiros automática

Autor da canção, Mano Brown é o membro mais reconhecido de uma comunidade de jovens que reinventaram uma tradição discursiva periférica (Feltran, 2010) durante os anos 1990 e 2000. Isto porque o movimento *hip-hop* de São Paulo considera-se parte de uma genealogia da música negra brasileira, de raiz africana, cuja geração precedente seria a música *black* dos anos 1970, grande base das sonoridades usadas pelo movimento – “Homem na Estrada”, por exemplo, integra *beats* de “Ela Partiu”, de Tim Maia. Trata-se de um recorte que abrange a música que tematiza a vida na periferia feita por sujeitos que conhecem a experiência do local; são homens e mulheres negros, como Cartola, Elza Soares, Tim Maia, Jorge Ben, Banda Black Rio, entre outros. Esse recorte histórico e social para a música brasileira é pouco usual, já que a liquidez das fronteiras entre erudito e popular é um dos traços sobre os quais a música brasileira é frequentemente caracterizada (Tatit, 2004).

O artista mais citado na obra dos Racionais MC's é Jorge Ben, que tematizou a experiência do crime durante o seu percurso artístico. Ele pode ser considerado o precursor de várias das ideias trabalhadas na poética do grupo. Durante as décadas de 1960 e 1970, Ben cria uma longa figuração discursiva, inspirada na história do homem negro brasileiro, cantando sobre ícones do período colonial, como Zumbi e Xica da Silva, sobre a vida nas favelas e subúrbios cariocas e sobre a violência urbana que precede o surgimento do narcotráfico organizado. Neste último eixo temático, destaca-se a figura do bandido Charles, o anjo 45 (número que faz referência ao calibre de sua pistola), a ser pensada mais à frente neste capítulo. Brown, como afirma Gabriel Feltran, é mais um dos interlocutores desta “teoria nativa” (Feltran, 2013, p. 51), na qual signos da experiência social à margem fazem parte de uma figuração reflexiva e móvel sobre a experiência periférica. Essa discursividade busca:

[...] produzir inteligibilidade sobre um fenômeno – a emergência do “crime” como instância normativa legítima nas periferias – a partir da produção de um dispositivo analítico, composto pela articulação de conceitos como *sistema, crente, ladrão, vida loka, zé povinho, negro drama, anjo, irmão, preto tipo A, neguinho*, entre muitos outros, que além de ofertar sentidos à experiência de toda uma geração jovem das periferias, ao mesmo tempo permite a locução pública das visões de mundo que ela parece compartilhar. É notável, portanto, que se seus locutores falam das periferias, não falam apenas para as periferias, mas pela periferia, reivindicando representação direta de seu discurso (“voz da favela e faz

parte dela!”), voltado agora a um espectro muito amplo de interlocutores, inclusive os policiais, os patrões, os governantes e outros “bacanas”. (Feltran, 2000, p. 51)

O contexto ôntico figurado pelos Racionais MC’s busca, dentro da comunidade com a qual tem ligações extraliterárias, condizer de forma acurada com suas diversas experiências. Uma das afirmações mais recorrentes do grupo é, como foi visto no início deste trabalho de pesquisa, um compromisso com a ‘verdade’ – inclusive utilizando palavras usadas no sistema judiciário, como “testemunha ocular”, na canção “Mano na Porta do Bar”. O laço entre o contexto objetal e o objeto ôntico (o *real*) é uma questão presente em qualquer objeto representacional. Como aponta Antonio Candido:

[...] uma das funções essenciais da oração é a de projetar, como correlato, um contexto objetal que é transcendente ao mero conteúdo significativo, embora tenha nêle seu fundamento ôntico. [...] Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objetais “puramente intencionais” que podem referir-se ou não a objetos ônticamente autônomos. (Candido, 1976, p. 12).

Assim como em “Homem na Estrada”, no conto “Feliz Ano Novo” ocorre uma invasão de domicílio, epicentro do arco narrativo. Entretanto, ao contrário do bandido dos Racionais MC’s, o próprio narrador é um bandido feroz e em ação, que (co)manda (n)uma pequena quadrilha carioca que vive no centro da cidade, numa pensão abjeta. Os policiais, algozes da entoação de Brown, na narrativa de Fonseca são apenas citados como possível risco para um criminoso (Fonseca, 1989, p. 14). E quem seria este narrador? Já na primeira cena do conto, percebe-se que ele se diferencia dos outros personagens, seus comparsas:

Onde você afanou a TV?, Pereba pergunta.

Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! você pensa que eu sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?

[...]

Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser. (Fonseca, 1989, p. 13)

O narrador parece tratar Pereba como se fosse um subalterno, sentindo-se mais consciente da situação social dos dois, mais sagaz para comandar o crime a ser realizado, por “saber ler, escrever e fazer raiz quadrada”, constatação que soa como um traço de ironia intencional do autor. Ademais, o narrador faz questão de demonstrar não sentir desejo pelas mulheres que encontra na casa invadida na noite de ano novo. Alguns indícios sublinhados

pela leitura de Ariovaldo José Vidal apontam para a presença do intelectual como um duplo do marginal no narrador de Fonseca, causa pela qual é desenhado sempre tão distante de seus pares:

Há na obra de Fonseca muita proximidade entre a consciência do marginal e a do intelectual; no último livro de contos, por exemplo [*O Cobrador*], o escritor de “Pierrô da Caverna” e o marginal de “O Cobrador” guardam várias semelhanças entre si. O “bandido” aparece individualizado demais: há sempre a preocupação em mostra-lo superior a seus pares, de tal forma que mais parece um intelectual momentaneamente fora de seu meio. (Vidal, 2000, p. 151-2)

A hipótese chega ao seu ápice em “O Cobrador”, conto no qual o bandido é também poeta. Neste ponto, diferem-se as poéticas do MC e do escritor: no caso de Fonseca, sua distância é sintomática de uma decalagem social; no caso de Brown, seu lugar de mediação já está exposto, e seu traço mais particular é a empatia ou a condenação categórica em relação aos personagens de suas histórias. Soma-se à constatação o fato de que, no sentido oposto ao da obra de Brown, que versa a partir da marginalidade que vive, Fonseca não marginaliza apenas os homens periféricos, transfigura a angústia do contexto urbano na vida burguesa brasileira tal qual na periférica, dentro de seus diversos arquétipos, como o executivo, os detetives e policiais e o escritor, por exemplo. Como afirma Vidal:

O percurso do narrador [em Fonseca] está marcado por um isolamento que torna problemática a atuação frente às situações que se oferecem; de uma forma ou de outra, ele está sempre marginalizado; e, quando não, há uma opção consciente pela marginalidade. A crítica fala em “excluídos”, “vidas à margem”, “lumpen”, “outsiders”, vinculando a marginalidade à exploração sem limites a que estão sujeitas as populações periféricas da grande cidade. Mas mesmo os personagens de classe média ou alta vivem também nessa condição: aqueles primeiros porque estão à margem das instituições, do trabalho, praticando ou sofrendo violência; esses últimos porque, mesmo que levem uma vida que se poderia chamar de rotineira, de uma forma ou de outra buscam transgredi-la. (Vidal, 2000, pp. 16-17)

A preocupação com a realidade social do bandido, nesse sentido, fica num plano que divide espaço com a prioridade expressiva do autor. No caso, Fonseca se beneficia da distância entre contexto objetual e o objeto ôntico, da correlação do texto com o campo extratextual, o *real*, para dedicar-se ao trabalho do objeto literário, transfigurando mais essencialmente o sentimento de revolta nesses personagens. Fossem retratos, teriam cores e traços fauvistas. Ao ser em primeiro lugar um intelectual interessado na transgressão pelo

texto, projeta-se em duplos, incorporando à sua obra discursos e registros da sociedade brasileira dos anos 1970 e 1980. Essa liberdade projetiva faz parte do trabalho literário, como afirma Candido:

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através dêstes, sêres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a sêres também intencionais (ônticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. (Candido, 1976, p. 13)

O *realismo feroz*, ou *realismo brutalista*, como cunhado por Antonio Candido e Alfredo Bosi, é uma estética desenhada pela motivação disruptiva face à moral e aos bons costumes do regime militar, que aguçou durante decênios a violência que regula o Estado e as relações de poder no Brasil. O período que torna as obras anacrônicas, de cerca de vinte anos, faz com que o contexto dos Racionais MC's tenha relação mais imediata com uma exploração econômica sistêmica e com o tráfico organizado, já mais estabelecidos nos anos 1990 e 2000, mesmo que Fonseca tenha continuado a escrever durante esse período.

Numa redução, pode-se dizer que a literatura de Rubem Fonseca e as canções dos Racionais MC's trabalham em dois nichos que são de difícil separação: social e textual. O texto serve ao contexto ou o contexto serve ao texto? Os Racionais MC's fazem do contexto um texto. Rubem Fonseca faz um texto com referência no contexto, mas sobretudo voltado às ondulações e ambiguidades do texto, unindo o conflito do artista ao do marginal. Ou, nas palavras do intelectual entrevistado no conto "Intestino Grosso", "Como não havia verdade no Êxtase nem no Poder, fiquei entre escritor e bandido." (Fonseca, 1989, p. 164).

3.2 O duplo bandido: o anjo e o cobrador

Inicia o dedilhado de um violão de cordas de náilon. Uma voz grave e eloquente discorre uma descrição: "12 de outubro, dia das crianças", indicando o tempo da ação que irá narrar, situada no bairro Capão Redondo, na zona sul de São Paulo. A fala de Mano Brown é coloquial, improvisada. Ele conta uma história como quem se dirige a um amigo, acompanhado sempre pelo violão. Brown inclui novas imagens à cena: 300 pessoas na festa, comida e música, "um grupo de *rap* de uma menininha de dez anos cantando muito". A

caminho de um segundo ponto de encontro da comunidade, onde acontece uma outra festa, caminhando entre as ruelas do bairro, avista um grupo de crianças, com o qual inicia uma conversa. Para delimitar a fronteira entre adultos e crianças, pergunta sobre a situação escolar e familiar dos meninos, em tom paternal, bem como sobre suas comemorações de dia das crianças:

Eu falei: "Ganhou, vocês ganharam presente?"

[...]

Aí ele falou: "Ganhei foi um tapa na cara hoje."

Aí eu falei: "Porque você tomou um tapa na cara?"

"Ah, minha mãe deu um tapa na minha cara, foi isso que eu ganhei, não ganhei presente, não." Falou assim, ó, bem convicto mesmo.

Aí eu falei assim: "Porque você tomou um tapa na cara?"

"Ah, porque eu xinguei ela."

"Mas por que você xingou ela?"

"Ah, lógico, todo mundo ganhou presente. Eu não ganhei por quê?"

Aí eu fiquei pensando, né mano, como uma coisa gera a outra. Isso gera um ódio. [...] E o moleque era mó revolta, vai vendo. Moleque revolta, ele tava frioão. Jogando bola lá, tal, como se nada tivesse acontecido. Ali marcou pra ele. Talvez ele tenha se transformado numa outra pessoa aquele dia. Vai vendo o barato. Dia das criança.

A faixa "12 de outubro", presente no álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), é um dos fragmentos narrativos do disco duplo, repleto de construções dramáticas, como diálogos e peças radiofônicas. As histórias entoadas tematizam a mudança do *éthos* periférico depois do surgimento do PCC (Primeiro Comando da Capital), as provações dos homens que vivem nas periferias de São Paulo e a posição conflituosa de um artista que busca representar uma comunidade de difícil harmonização ("Vermes e leões no mesmo ecossistema", diz o verso da canção "Da Ponte Pra Cá"). Há uma ação narrativa que perpassa o disco, a tentativa de assassinato sofrida por Mano Brown por alguns dos membros de sua comunidade. Essa ação será a matéria-prima do disco, que versa sobre a delimitação moral

do ‘ladrão sangue bom’, aquele que segue as regras de sua comunidade e busca o bem comum, e do ‘zé povinho’, o sujeito que cria conflitos internos. Essa diferença será meditada durante músicas como “Vida Loka Parte I”, “Vida Loka Parte II” e “Jesus Chorou”.

Menções à infância atravessam em progressão a obra dos Racionais MC’s, geralmente como referência à origem precoce do trauma da guerra e do subdesenvolvimento, do sentimento de injustiça do homem que entra para o crime. “12 de outubro” não fala explicitamente sobre o tema, apenas sugere o momento de transformação da criança num potencial ‘marginal’.

Em “Homem na Estrada”, Brown emite mensagens sobre a infância diversas vezes: apresentando o histórico do personagem, que passou parte da infância na Febem (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor), que está desempregado e é responsável pela subsistência de seus filhos (“Me digam quem é feliz, quem não se desespera/ Vendo nascer seu filho no berço da miséria?”, pergunta-se); em primeira pessoa, afirmando o sonho comum do pai que busca sair da favela para proteger os filhos da violência endêmica. Como aponta a análise de Walter Garcia, uma das descrições oferece uma cena que guarda semelhanças ao argumento do poema “O bicho”, de Manuel Bandeira (Garcia, 2013, p. 91)⁹, que animaliza uma figura humana a buscar alimento no lixo:

*Empapuçado ele sai, vai dar um rolê
Não acredita no que vê, não daquela maneira
Crianças, gatos e cachorros disputam palmo a palmo
Seu café da manhã na lateral da feira
Molecada sem futuro, eu já consigo ver
Só vão na escola pra comer, apenas, nada mais
Como é que vão aprender sem incentivo de alguém,
Sem orgulho e sem respeito, sem saúde e sem paz?*

Antecedente ao banditismo, a infância apresenta-se na obra dos Racionais MC’s como um argumento em defesa da subjetividade daquele que entra para o crime, negada pelo

⁹ “Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos./ Quando achava alguma coisa,/ Não examinava nem cheirava:/ Engolia com voracidade./ O bicho não era um cão,/ Não era um gato,/ Não era um rato./ O bicho, meu Deus, era um homem.” (Bandeira, 1970, p. 196).

sistema carcerário, judicial e pela mídia. A infância é um dos alicerces éticos na poética do grupo, lembrada com nostalgia como um momento comum de certa felicidade entre os ‘irmãos’, construindo a adesão afetiva do ouvinte com os personagens a partir da abertura à projeção. Como no fim da canção “Da Ponte Pra Cá”, quando Brown faz uma homenagem aos seus amigos mortos pela violência urbana, pondo o desejo por melhores oportunidades às crianças nascidas na periferia como missão tanto dos *rappers* como dos criminosos:

À rapa do morro, e aos que estão com Deus

Deda, Tchai, Edi, 16, Eddie

Um dia nos encontraremos

A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa

Irada e luxuriosa. Pros moleque da quebrada

Um futuro mais ameno, essa é a meta

Vila Fundão, sem palavras, muito amor

Composta num momento mais maduro da obra do grupo, na música as referências sobre a infância perdem a intensidade de apelo humanitário em tom de denúncia de outrora. Entoadada por Brown e Ice Blue, a letra perpassa imagens de sonhos de consumo de criminosos, já menos frágeis que o de “Homem na Estrada”. Depois da chegada do PCC, os Racionais MC’s passam a tratar a criminalidade sobretudo como uma ‘profissão-perigo’, mesmo termo usado para quem trabalha com *rap*. É retirada do crime, portanto, a conotação imoral, vexatória. A criminalidade, assim, não é mais figurada exemplarmente como um caminho fácil para a morte, pois já faz parte de uma resistência particular à pobreza. O PCC, devido ao seu estabelecimento como instância de poder paralelo ao Estado, algo semelhante à estrutura de uma grande empresa, foi capaz de *moralizar* os presídios, estabelecendo regras de conduta que passaram a remediar os conflitos entre detentos. Fora das grades, tornou-se o detentor do monopólio do tráfico em São Paulo e outras localidades do país, diminuindo as mortes entre facções. O crime, enfim, profissionalizou-se, e as letras do grupo de *rap* acompanharam essa mutação.

O que faz um bandido, então, bandido? Para um início de análise da construção do personagem na obra dos Racionais MC’s, pode-se partir de descrições que textualizam seu corpo – no caso de “Da Ponte Pra Cá”, é o próprio MC que integra a identidade do bandido

em seu eu lírico – dizendo-se um “maldito, vagabundo, mente criminal”, assim como um “fanático, melodramático, *bon-vivant*”. Autor e personagem são parte de uma mesma família de ‘manos’, dividem o mesmo corpo, um “depósito de mágoa”. Sua atitude é discreta, sugerindo o autocontrole como base de sua conduta ao vexar os sujeitos que se sentem soberanos ao empunhar armas. O corpo do marginal dos Racionais MC’s é consciente de sua fragilidade (“Minha meta é dez,/ nove e meio nem rola/ Meio ponto a ver e morre um”) e dos perigos que podem levar a sua vida. Seu prazer advém da violência utilizada em prol da subsistência e da paz relativa em sua comunidade, que exige dele uma conduta moral.

A representação do arquétipo do bandido na obra dos Racionais MC’s é multifacetada, oscilante durante a trajetória do grupo. Em “Homem na Estrada”, o corpo do ex-detento é frágil e seu entorno é grotesco. Bens de consumo são ainda inalcançáveis sem que se pague com a própria vida (“Sim, ganhar dinheiro/ Ficar rico, enfim/ Vários morreram sim/ Sonhando alto assim”). Ao fim, a encenação da experiência de morte do protagonista, marcada pelo suspense e pela sonoplastia de tiros, faz com que o ouvinte se aproxime sensorialmente do personagem. Partindo de uma abordagem diferente, em “Da Ponte Pra Cá” o corpo marginal é potente e zela pela sua própria segurança (“Os manos é sofrido e fuma um sem dar guela/ É o estilo favela e o respeito por ela/ Os moleque têm instinto e ninguém amarela”). Os bens materiais ganham, enfim, valor positivo.

Esse bandido é compromissado com uma comunidade e com um núcleo familiar, mesmo que sua experiência nos dois campos tenha sido desfigurada pela miséria. É um bandido que reside na periferia, saindo para o centro apenas quando comete crimes ou busca oportunidades de emprego. Em vez de sujeito fóbico, o corpo do bandido é transformado em mártir, em caso exemplar da arbitrariedade da justiça no Brasil. A figuração na qual inspira-se a poética dos Racionais MC’s pode ter como precedente o ‘anjo’ Charles 45, personagem que concentra ideais de justiça na periferia, criado por Jorge Ben:

Charles demonstra viver, a partir do momento da prisão, algo semelhante àquilo que Gramsci conceituou como *catarsis*, a tomada de consciência – via experiência – dos mecanismos da opressão. Assim ele próprio pode dizer: “até um cego pode ver/ que não sou o que você diz” [um bandido]. Aquele que o acusa (o Estado, a lei, as elites) não quer ver quem ele é de fato. Desvela-se, em sua perspectiva, a dissimulação daquele que incrimina; Charles se torna consciente de que é funcional para o “sistema”, como diria anos depois o rap, que homens como ele, um líder armado de um território

onde vivem pobres e pretos, sejam afastados de seu poder local pela incriminação. A lei garante o monopólio da força ao Estado, o resto é ilegal. “Por isso não vou mais curvar minha cabeça/ nem beijar os seus pés”, diz o novo Charles. Consciente de que a escravidão acabou e descrente de que alguma solução virá daquele que o oprime, opera-se uma mudança no estatuto do conflito social, em sua perspectiva. Se descobriu ser um “anjo” e segue sendo tratado como “fora da lei”, Charles pode dizer como um deles: “comigo não, comigo nunca mais: mantenha distância; há muito tempo meu amor por você acabou”. Está rompida a relação freyreana da cordialidade pessoal que mascara a subordinação estrutural. Você não deve gostar de mim. Essa mudança de atitude frente ao conflito que subjetiva o “anjo” é, ainda mais explicitamente, enunciada na sequência do mesmo álbum, na canção cujo refrão pergunta: “Quem roubou a sopeira de porcelana chinesa/ Que a vovó ganhou da Baronesa?” (Feltran, 2013, p. 58)

O bandido último dos Racionais MC's é o *Vida Loka*, aquele que não acredita mais na transformação completa da periferia (“Nunca mudou nem nunca mudará/ O cheiro de fogueira vai perfumando o ar”), que deixa de julgar o caminho do crime para louvar aquele que escolhe ser Dimas, o bandido bíblico. A criminalidade passa a ser radicalmente relativizada depois do processo de moralização da violência pelo código de honra do PCC. E, se antes o inimigo era apenas a polícia, ele passa a ser também representado por outros “irmãos” da mesma origem social que não seguem essa cartilha de valores impostos pela organização, que não trabalham para os ideais que trouxeram “paz e justiça” ao local. O *Vida Loka* é o marginal que não se reconhece apenas no dualismo entre crime e justiça, pois sabe que, numa sociedade que se organiza para manter seus traços coloniais, o Estado não pode fornecer um exemplo (“O promotor é só um homem/ Deus é o juiz”, diz a letra de “Vida Loka Parte II”). Como aponta Gabriel Feltran, ele representa a relativização moral e a integração do crime como instância reguladora das periferias, sustentáculo de valores justos de uma comunidade que “denuncia a injustiça dos estigmas a que é submetida e, ao fazê-lo, apresenta-se como comunidade moral, portanto passível de integração ao mundo da ordem estatal e religiosa dominantes” (Feltran, 2013, p. 46).

Em linhas gerais, o que se pode afirmar é que as descrições do corpo marginal na obra dos Racionais MC's buscam dar valor positivo a um corpo fóbico. São aguçados no ouvinte seus sentidos de sobrevivência a partir de narrativas policiais nas quais o MC é interlocutor da experiência do criminoso, mesclando argumentos histórico-sociais a descrições psicológicas, sensoriais. Assim, cresce a empatia perante o sujeito que comete atos violentos,

já que a anotação é desenhada de dentro daquela experiência, dando caráter sociológico ao enredo e à construção do personagem.

A violência é incorporada à linguagem, agressiva, que figura a violência como um revide, para demarcar um local e uma identidade construída a partir dele. Não há, entretanto, um caráter sofisticado ou demasiado espetacular na violência, “efeito colateral que o seu sistema fez”, como diz a canção “Capítulo 4, Versículo 3”. Preservar o próprio corpo é mais importante que matar, pois “malandragem de verdade é viver”. Nos últimos discos do grupo, a violência mostra-se um meio digno para a valorização material do sujeito: “Saúde, mulher e muito som/ Vinho branco para todos,/ um advogado bom”, entoa Brown.

Qual seria o corpo e qual seria o ideal de justiça no marginal de Rubem Fonseca? Como já foi citado, há diversas abordagens sobre a marginalidade na obra do escritor. Toma-se aqui o critério de distância econômica e social, cujo exemplo máximo encontra-se na figura do cobrador. Munido de uma pistola “Magnum, um Colt Cobra 38, duas navalhas uma carabina 12, um Taurus 28 capenga, um punhal e um facão” (Fonseca, 1989, p. 16), ele perambula pelas ruas mais nobres do Rio de Janeiro em busca de vingança, em atos de crueldade que guardam o requinte de um assassino em série. Num impulso semelhante ao do bandido mais ostensivo dos Racionais MC’s, ele busca tudo aquilo que lhe fora privado, que passa a ser cobrado dos que têm: “A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo” (Fonseca, 1989, p. 14).

Seu grito histérico cobra a dívida histórico-social da escravidão e da exploração de classe, com vencimento para o dia de fúria no qual decide tornar-se o ser fóbico sugerido no medo do executivo do conto “O Outro”. Descompromissado com sua própria vida, está tão disposto a matar quanto a morrer. Parece haver, aliás, um desejo de morte eminente em suas ações. Nas descrições do conto, é possível encontrar fragmentos do corpo do cobrador: dentes podres, peito carregado, físico franzinho, um cuspe na cara do dentista que alveja no joelho, um corpo todo marcado (“até meu pau está cheio de cicatrizes”), o corpo inundado de ódio, “um gosto de vinagre e lágrima” na boca. O cobrador é um ser fantasmagórico e excrementício.

Apesar de figurar a vingança em completo desgoverno, o cobrador ainda guarda um senso de justiça bastante específico. A violência no conto começa já chocante, entretanto tímida perto da progressão que irá tomar durante as páginas seguintes. Na cena de abertura do conto, na qual consulta-se com um dentista, cobra sua dívida social com um tiro na perna do homem, que tenta agredir o mau devedor. Quando encontra um casal da alta burguesia carioca, assassina uma mulher grávida e depois corta a cabeça do pai da criança, num ato que se assemelha aos suplícios anteriores ao estabelecimento do sistema carcerário republicano. Seu critério vai de acordo com o quão bem-situada na vida a vítima é e com o olhar inicial da vítima em relação ao cobrador. Quando recebe algum reconhecimento ou prazer, como com as mulheres com as quais tem relações sexuais consentidas e não-consentidas, poupa seus corpos. Repete quase como um jargão a frase: “Sou justo.”

O corpo marginal em Fonseca é repulsivo, fragmentado, vil e extremamente sexual. Falta a ele família, medo da polícia e medo da morte, características que poderiam torná-lo mais verossímil. Como aponta Ariovaldo José Vidal, essa corporificação das fobias sociais registra, através da alegoria, o encontro de corpos e níveis de expressão distintos presentes na sociedade:

A obsessão engloba tanto o corpo de halterofilistas e das modelos, quanto o corpo inacabado da representação grotesca; e a convivência desses extremos está conjugada na obra com outras convivências radicalmente opostas, tal como a de níveis distintos de expressão, mesclados na mesma frase, ou a de miseráveis e grã-finos encontrando-se num mesmo espaço, ainda que por razões diferentes, numa sociedade em que a miséria cresceu muito nas três últimas décadas. (Vidal, 2000, p. 15)

Como grande parte dos personagens de Fonseca, o cobrador é um veículo para uma literatura que coloca em lugar de sátira e desconfiança os discursos das vozes que ecoam na sociedade brasileira dos anos 1970, além dos próprios desconfortos e temáticas mais universais que o escritor trabalha em sua poética, como o erotismo, a dependência cultural e a posição do intelectual no Brasil, um país no qual a literatura tem um lugar de distinção, apesar de ser inacessível à maioria, tal qual outros direitos básicos. Somam-se a estas vozes dissonantes um diálogo intertextual com outros autores, como Maiakóvski, no caso de “O Cobrador”. O marginal de Fonseca é, portanto, um meio de aglutinação de discursos, não

uma descrição de um personagem realista. Isso explica a constante distância entre o narrador e os outros personagens advindos da mesma origem social:

Ainda que sejam todos vítimas de uma política econômica fraudulenta, o narrador vive sempre alguma forma de superioridade. Por isso, mesmo que sua situação seja de carência, intelectualmente ele não está no nível dos demais personagens do grupo. Na verdade, o personagem central dos contos de Fonseca é o intelectual, e não o marginal. E também por isso, sua linguagem mistura os níveis tão bem: um marginal falando como um homem culto; um homem culto agindo como um marginal; o que não deixa de ser um projeto literário de transpor barreiras que a divisão de classes impõe. E isso explica alguma coisa do poder de sedução junto aos leitores. (Vidal, 2000, pp. 152-3)

A negociação entre o dono da casa de São Conrado e um marginal em “Feliz Ano Novo” é marcante nesse sentido. Na cena em que o dono da residência assaltada pela quadrilha tece elogios ao narrador, ele tenta persuadi-lo a não cometer atos violentos com os reféns, dirigindo-se ao bandido em tom paternalista, condescendente. A utilização de um discurso persuasivo, de um negociante de elite, com um marginal, ressoa para além da trama, como um comentário sarcástico do autor sobre a naturalização da desigualdade no Brasil. Trata-se do encontro de linguagens opostas, uma que ressoa ao discurso oficial, e outra que parte do sujeito que, descrente, mostra-se avesso a ele:

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irritem, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. [...]

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? [...]

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão.
(Fonseca, 1989, p. 19)

O encontro entre opostos não ocorre, entretanto, somente no campo dos personagens e das ações presentes no conto. Acontece também de forma mais abstrata, no embate constante entre o grotesco e o lírico. Como na cena em que o cobrador assassina um homem num carro de luxo, e, ao contemplar seu rosto, descreve-o por meio de uma sensível figura

de linguagem: “Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro” (Fonseca, 1989, p. 15).

Desenhado como um anti-herói, o cobrador reúne duas vozes principais, a do marginal e a do poeta. Ele é vil e sensível com a mesma intensidade, como aponta Boris Schnaiderman: “Uma árvore, uma sombra no parque despertam-lhe a veia contemplativa” (Schnaiderman, 1994, p. 774). Por que o cobrador não é um romancista? O traço satírico cultivado pelo autor talvez explique sua escolha, já que a poesia é conhecida como uma arte mais ‘refinada’, que lembra, por exemplo, os saraus dos poetas parnasianos na sociedade carioca da virada do século XIX para o século XX.

Diferente do bandido dos Racionais MC’s, este não se importa mais com a própria aparência ou em manter os bens que consegue a partir da execução de membros da elite carioca. Sem menções à família, vinculado apenas à d. Clotilde, senhoria de uma pensão situada no centro da cidade e, depois, à alegórica Ana Palindrômica, “da mesma burguesia de cujos representantes se vingava implacavelmente” (Schnaiderman, 1994, p. 774), o narrador do conto de Fonseca guarda um desejo expresso apenas como enunciado por objetos de consumo e direitos básicos, entretanto secundários face ao seu desejo de vingança.

Ao final do conto, o cobrador adquire um outro conceito que redefine suas metas de revanche:

Ana Palindrômica saiu de casa e agora está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. [...] Explodirei pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (Fonseca, 1989, p. 28)

A relação entre Ana Palindrômica e o cobrador simboliza o encontro do subalterno, do proletário, com a guerrilha que agia fisicamente e que pautava boa parte da elite intelectual

do país com o conjunto de concepções derivado do marxismo. Entretanto, o texto do cobrador evidencia a sua infantilização já na primeira frase, como um discurso alienado, primário em sua construção associativa: “Agora eu sei. Ana me ajudou a ver.”, diz. A presença do autor sobressai ao leitor atento: o marginal perde seu lado poeta em detrimento de um objetivo ‘maior’, um dos conceitos-chave para a doutrina ideológica da época. Ao fim do conto, percebe-se que o referente do marginal (o objeto ôntico) está presente apenas como uma sombra para outros discursos.

Neste ponto, pode-se perguntar: o cobrador é verossímil? Tendo como base o marginal de registro ‘etnográfico’ dos Racionais MC’s, seria mais acurado afirmar que o personagem é a epítome do “impulso realista e procedimento alegórico” (Arrigucci, 1979, p. 98) em progressão na obra do autor. O cobrador não quer dinheiro, quer embate: é poeta e vingador, guardando um “intelectual travestido de marginal” (Vidal, 2000, p. 17), pobre e revolucionário, que depois torna-se um guerrilheiro messiânico ao lado de Ana Palindrômica.

O bandido dos Racionais quer dinheiro mais do que vingança (um meio mais inteligente de “vingar o que sou”, de volta ao poema de Lins). Quer sustentar seus filhos, dar luxos à mãe, brinquedos às crianças de sua comunidade, assim como gozar do que a sociedade de consumo o oferece com tanta iteração. Durante a obra do grupo, este bandido mudará de vítima da suspeição generalizada da polícia, dos justiceiros e da sociedade, para o membro de um poder paralelo, do crime como forma de justiça alcançável pelo sujeito.

O crime em Fonseca tem sentido de vingança, demarcação clara da subjetividade do personagem, motivada por um conjunto de humilhações que tornam-se explícitas no texto do autor. O cobrador não está mais comprometido com seu corpo, age como um terrorista desde o princípio. Ele é espelho de um sintoma social que desponta no Rio de Janeiro, da violência urbana no centro da cidade. Fonseca personifica fobias e seu próprio desconforto de classe em seus personagens. Os marginais, assim, não têm medo, não têm pai, não têm mãe, não têm endereço, não têm local específico. Suas histórias começam já em ação, geralmente na zona sul, e não em favelas. Como afirma Vidal: “a situação ‘marginal’ do escritor é bem diferente da marginalidade do bandido, já que a do escritor, pelo menos em seus contos, se caracteriza sobretudo pela transgressão do prazer; a do bandido, pela violência contra os outros e contra si mesmo” (Vidal, 2000, p. 148).

A solidão e a via de escape por meio do erotismo e da violência são constantes na obra de Fonseca. O uso da violência parece canalizar uma fruição da transgressão sexualizada, do duplo do autor. A sexualidade é o meio para a quebra do discurso oficial, já que “em Fonseca se cruzam os planos do erotismo e da violência política” (Vidal, 2000, p. 160). O desejo do cobrador pelas suas vítimas, que socialmente são algozes, pode ser relacionado a essa sexualização das relações de poder.

Em comparação com o uso da violência na obra dos Racionais MC's, pode-se dizer que esta parte de um apelo moral, de uma preocupação material com as vidas de seus semelhantes, assim como de um desejo de justiça e de mudanças culturais efetivas em sua comunidade. Assim, mesmo que os personagens descritos por Brown invejem abertamente uma sociedade que tem as portas fechadas para eles, desprezam seu reconhecimento, como faz o anjo Charles 45. Talvez seja por essas razões que a violência em Fonseca cause mais fascínio do que a dos Racionais MC's:

A duplicidade entre a situação do intelectual e a do marginal deixa perceber diferentes motivações para a violência que há na obra: no caso do marginal, compreende-se sua existência como resposta para uma violência maior; mas no caso do intelectual, ela tem de ser relativizada, caso queira ver a mesma natureza de reivindicação. Aí surge um gozo estético da violência, pois o narrador não se compraz em descrever – como foi dito anteriormente – mas sim em fruir a imagem sensualizada, com requinte de descrição e certo sadismo [...] (Vidal, 2000, p. 149)

Conclui-se, assim, que nas duas obras existem dois tipos de violência: uma, moralizada, argumentada a partir da experiência e de um *éthos* que a percebe de diversas formas, reservando ao artista demandas éticas para referir-se a ela; a outra, erótica, que usa o corpo como um veículo de fruição estética para registrar a violência intrínseca nos discursos, oficiais ou não. Esta última gera uma aporia, já que o grotesco impressiona e apraz o leitor.

3.3 O duplo leitor

Analisaram-se até este ponto alguns elementos da marginalidade figurada pelo escritor e pelos *rappers*: o caminho de leitura percorreu enredos, personagens e ideias

exprimidas em algumas das suas histórias, escolhidas pelo seu caráter paradigmático, sobre criminalidade e desigualdade social no Brasil. Nesta última parte do capítulo, serão analisados os mecanismos de adesão afetiva do leitor e ouvinte, como transferência, projeção e identificação. Quais são os receptores sugeridos por estas obras e os impasses que estas mensagens reservam à experiência de leitura?

A canção “Da Ponte Pra Cá” tem quase nove minutos de duração. Inicia com um texto de tipo dramático, a encenação de uma transmissão de uma rádio comunitária no Capão Redondo chamada “Exodus”, cujo nome faz referência ao álbum homônimo de Bob Marley. Fica claro desde a primeira escuta que se trata de um local específico, com um *éthos* que se difere do centro, pelas citações da vida cotidiana presentes no texto do locutor radiofônico, como recados de moradores do bairro. Ao fim da cena, há um pequeno intervalo de silêncio, seguido pela sonoplastia de pássaros; esta é interrompida por batidas eletrônicas de força destoante, graves como a voz de Brown, que domina os enunciados a partir de então, interferido apenas por algumas rimas de Ice Blue:

*A lua cheia clareia as ruas do Capão
Acima de nós só Deus humilde, né, não?
Saúde! Plin! Mulher e muito som
Vinho branco para todos, um advogado bom
Cof, cof, ah! Esse frio tá de foder
Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o quê?
Nunca mudou nem nunca mudará
O cheiro de fogueira vai perfumando o ar
Mesmo céu, mesmo CEP, no lado sul do mapa
Sempre ouvindo um rap para alegrar a rapa
Nas ruas da sul eles me chamam Brown
Maldito, vagabundo, mente criminal
O que toma uma taça de champanhe também curte
Desbaratinado, Tubaína, tutti-frutti
Fanático, melodramático, bon-vivant
Depósito de mágoa, quem ‘tá certo é o Saddam*

Playboy bom é chinês, australiano
Fala feio e mora longe, não me chama de mano
"E aí, brother, hey, uhul!" Pau no seu... ai!
Três vezes sofredor, odeio todos vocês
Vem de artes marciais que eu vou de SIG Sauer
Quero sua irmã e seu relógio TAG Heuer
Um conto, se pá, dá pra catar
Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar
Um triplex para a coroa é o que malandro quer
Não só desfilas de Nike no pé

Numa primeira leitura, encontramos a figura do MC a dirigir-se a um ouvinte semelhante, provavelmente o jovem morador de uma periferia brasileira, numa espécie de louvação à bonança financeira trazida tanto pelo sucesso como artista quanto pelo crime em seu local. Os lados da ponte fazem referência aos rios que cortam São Paulo, Tietê e Pinheiros, dividindo as zonas mais ricas dos cinturões de pobreza da cidade. As armas citadas pela voz fazem parte da linguagem do crime apropriada pela poética do grupo, como quando Brown afirma, em “Capítulo 4, Versículo 3”: “Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”. Assim, a referência ao terrorismo e às armas ganha uma dupla referência, lendo a criminalidade como uma espécie de resistência política. Esse canto agressivo louva os modos locais de vida e ameaça o elemento estrangeiro que finge ser parte dele, referindo-se negativamente àquele que escuta Racionais MC’s e apropria-se do ‘estilo favela’ como quem utiliza um produto cultural, que oferece identificação apenas pelo poder de consumo do sujeito. Existem, portanto, dois ouvintes principais: o morador de periferia e o morador do centro.

A forma de desafio poético sempre esteve presente no rap, assim como na tradição oral brasileira. Na cultura *hip-hop* há um costume chamado ‘rinha de MC’, reunião na qual jovens *rappers* se encontram para rimar livremente, num embate retórico rimado no qual perde aquele que fica sem resposta ou titubeia. No caso das músicas do grupo, a tematização do embate social a partir da figuração de um diálogo imaginário do homem advindo da periferia com o “playboy”, isto é, o arquétipo do indivíduo de classe média ou de classe alta

(assim como a mulher que se casa com ele, a “loura de olhos azuis”), pode ser encontrada desde a sua primeira fase, no disco *Holocausto Urbano* (1990). Em “Hey Boy”, faz-se uma encenação da visita de um desses sujeitos sociais à periferia:

(Ice Blue) – Hey, boy, hey, boy! Dá um tempo aí, cola aí, 'pera aí!

(Mano Brown) – Quem é, mano, o que esse otário 'tá fazendo aqui? Aí, dá um tempo aí, chega aí.

(Boy) – Que foi, bicho?

(Mano Brown) – Lembra de mim, mano?

(Boy) – Não.

(Mano Brown) – Então vamo' trocar uma ideia nós dois agora, morou?

Ambas as músicas demarcam um *lócus*, mas as abordagens em relação ao ‘outro’ são diferentes. Em “Hey Boy”, ao deparar-se com um sujeito da classe social que o priva de qualquer convívio que não seja pela entrada de serviço, avisa que, em seu território, essas regras mudam – “meu bairro não é seu lugar e você vai se ferir”, diz Brown ao visitante. Em oposição às ameaças na fala dos *rappers*, o conteúdo das mensagens explicita um desejo de interlocução, em tornar inteligível ao adversário quais são as diferenças entre suas experiências sociais: citam os salários baixos, a falta de escolaridade, os conflitos internos de sua comunidade e a difícil resistência à opção pelo crime como causas conexas para a violência que domina seu território.

O interesse em explicar sua realidade àquele que o renega divide espaço com um discurso bastante intimidador, num sonhado dia de revanche. O tom pedagógico é típico da primeira fase da obra do grupo, mais voltada às mensagens do movimento negro e menos à construção de personagens e descrições de cenas. Apesar da dicção agressiva, é como se o marginal ainda quisesse algum tipo de vínculo com o ‘outro’. Ao mesmo tempo, a voz faz dele uma vítima de sua aversão, invertendo os papéis sociais encontrados no plano ‘real’.

A voz discursiva de “Hey Boy” vexa os valores da sociedade de consumo e de classe, sugerindo uma opção fora do crime como conduta ideal de um morador de periferia, advertindo ao final da canção: “Eu tenho todos os motivos/ Mas nem por isso eu vou te roubar”. Assim, o *rapper* quer tornar o ‘outro’, que foi criado numa cultura de racismo estrutural, consciente de seu envolvimento nessa conjuntura de fatos e da extensão de seus

privilégios. É como se explica que, ao fim, Brown peça ao seu interlocutor que não tenha pena dele, mandando-o embora de sua comunidade sem o lesar e sem o deixar falar.

Esta abordagem um pouco mais ‘pacífica’ em relação ao ‘outro’, entretanto, não resiste na progressão da obra do grupo, como torna-se evidente em “Da Ponte Pra Cá”, pois há uma agressão anticordial declarada, que vexa qualquer contato com seu opositor, o acusando de apropriação cultural. Essa delimitação entre ouvintes serve, ao mesmo passo, para afirmar os valores do sujeito face aos discursos oficiais que o molestam. Ao contrário de “Hey Boy”, que mostra como conduta exemplar a não agressão ao ‘outro’, em “Da Ponte Pra Cá” a presença do crime é sugerida como revide justo. Entretanto, o ‘playboy’ não é o centro da dicção, dominada pelo enaltecimento da figura do criminoso profissional, que não quer “só desfilas de Nike no pé” e que já não precisa do ‘playboy’ para obter bens de consumo. A delimitação busca expressar, assim, que não só a aproximação social conquistada apenas por meio do consumo de um estilo de vida é considerada imoral em sua comunidade, como as próprias regras de vida em seu local são diferentes do que é preconizado pela sociedade ‘oficial’. O refrão da música inscreve essa decalagem de regras, cantado por um coro guiado pelo MC:

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá

O mundo é diferente da ponte pra cá

Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar

O mundo é diferente da ponte pra cá

Num quadro geral, podem-se localizar três principais ouvintes na poética do grupo. O MC se dirige à sociedade civil e à mídia (os ‘outros’), responsáveis pela vexação sistemática do corpo marginal; num segundo plano, fala à comunidade da qual faz parte, que vive a aporia da relativa paz conquistada de forma violenta com a chegada do PCC; por último e mais importante, conversa com os homens (às vezes crianças) que são aliciados pelo crime, por vezes uma das únicas opções de sobrevivência desses sujeitos negligenciados pelo Estado. Como afirma Walter Garcia, na obra dos Racionais MC’s nenhum ouvinte está ileso do chamado à tomada de posição:

[...] as experiências cantadas pelo grupo impossibilitam uma audição distanciada, impassível, pois acredito que elas não dizem respeito somente às camadas de baixo, e sim a toda uma sociedade. (Garcia, 2004, p. 171)

Para o ouvinte, esse ponto de vista abre duas possibilidades: ou identificar-se com o *rapper*, o que no limite levaria a combater a opressão; ou sentir-se ameaçado, o que no limite levaria a combater o rap. (Garcia, 2013, p. 97)

E qual seria a possibilidade de identificação no caso do leitor de Rubem Fonseca? A seu modo, o autor desenha uma alegoria sobre o ser fóbico que o pobre representa nos espaços públicos e nas instâncias oficiais brasileiras no conto “O Outro”. Este talvez seja o texto mais incômodo ao leitor de classe média já escrito pelo autor. No enredo, um executivo passa a ser perseguido por um único pedinte, que começa a metamorfosear-se num ser cada vez mais fantasmagórico aos olhos do narrador. O destituído sem nome inicialmente pede “algum dinheiro”, uma cena recorrente nas cidades brasileiras. No decorrer do enredo, passa a suplicar quantias cada vez maiores a ele, justificando-se com uma história em progressão trágica. O executivo acaba por escrever-lhe um cheque de cinco mil cruzeiros, não sem antes perguntar-se: “que culpa eu tinha de ele ser pobre?” (Fonseca, 1989, p. 90). Sentindo-se ameaçado, não suporta a presença incessante do ‘outro’ e o assassina. Descobre, então, uma figura frágil do que antes via como ameaça.

O enredo, é claro, não segue critérios de verossimilhança realista, mas sublinha um contexto ôntico. Como afirma Candido, “o que resulta [da narrativa literária] é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista” (Candido, 1976, p. 20). O ficcional é capaz de tornar alegoria dilemas éticos, sentimentos e experiências que antes pareciam inefáveis. Nesse sentido, “O Outro” é uma alegoria clara de um sintoma social presente nas cidades brasileiras. Partindo da figuração de uma situação cotidiana, o autor é capaz de criar uma alegoria sobre o genocídio dos corpos fóbicos no país, iminência da paranoia social que envolve o espaço público no Brasil. Em comparação a “Hey Boy”, talvez seja possível dizer que a consciência dos retratos aponta para uma reflexão próxima sobre os processos sociais de segregação: o sujeito que antes era um marginal, na verdade é apenas uma vítima que sempre teve o corpo à perigo. O texto de “O Outro” apenas agride o leitor, como um espelho da avareza e da paranoia da burguesia brasileira. Como afirma Vidal:

O procedimento inverso de ver no mais indefeso o inimigo atroz fala, também inversamente, da inocência perdida de um narrador que se sabe historicamente responsável pela existência do outro, o que torna possível ler o conto como uma espécie de alegoria da condição de classe. [...] Para a consciência que está acima dos dois casos, cria-se a necessidade de uma saída, a “mudança de vida” possível: a possibilidade de transitar e transgredir, a marginalidade crítica e/ou culpada do escritor e do bandido. (Vidal, 2000, p. 147)

A experiência de leitura de “Feliz Ano Novo” e “O Cobrador”, por outro lado, abre possibilidade para que o leitor do centro letrado seja capaz de projetar-se num vingador marginal – ou afligir-se com o grotesco quadro de violência, como foi o caso dos representantes do regime militar que censuraram *Feliz Ano Novo*. O *voyeurismo* é o grande atrativo da poética de Fonseca, da qual beneficia-se tanto o duplo do escritor quanto o próprio leitor. Como já vimos, a verossimilhança realista não é o interesse prioritário na construção de personagens de Fonseca, concebida no contexto pós-vanguardas, que já havia abarcado uma extensa ruptura de formas narrativas. Ele trabalha justamente no interlúdio divisório entre a forma mimética e o espaço ficcional e alegórico, oferecendo provocações ao horizonte de espera do leitor, frequentemente norteadas pela vontade de fruição e prazer. É como se perguntasse, no fundo: ‘você consegue sentir prazer com isso?’ O ‘brutalismo’ cria um pacto incômodo com o leitor atento, pois as diversas vozes narrativas forjadas por Fonseca misturam-se, deixando posicionamentos ambíguos em desarranjo.

Fonseca problematiza o prazer associado frequentemente à experiência de leitura a partir de uma exposição cinematográfica dos limites da crueldade, violentando e pondo o leitor à prova sobre uma brutalidade cotidiana e recorrente (Schnaiderman, 1994, p. 773). A violência figurada pelo autor beira o ritualístico, transformada em catarse na experiência de leitura. Como afirma Maria Antonieta Pereira, “o texto volta-se contra o receptor e o sistema no qual ele vive, transformando-os em alvo de uma linguagem violentadora” (Pereira, 2000, p. 13).

Como foi analisado previamente, o marginal de Fonseca é um arquétipo que concede ao autor a possibilidade de transferir seu duplo. Ao comentar a representação do bandido na obra de Fonseca, Antonio Candido aponta para um certo exotismo que envolve a figuração desses personagens do dito ‘submundo’. Complementar à crítica, a posição de Davi Arrigucci Jr. sobre a ficção de estilo jornalístico dos anos 1970 parte do pressuposto de que falta ao

escritor que retrata a violência uma experiência da qual carece – no caso de Fonseca, esta afirmação precisa ser matizada, já que o autor atuou profissionalmente como policial, tornando-se familiarizado com a experiência da violência e da marginalidade:

Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. (Candido, 1987, p. 213)

[...] é uma história que não passa pelo povo. E na verdade o intelectual chega num ponto que tem dificuldade de falar uma coisa que ele não conhece, da qual ele está afastado, por causa da própria situação histórica. (Arrigucci, 1979, p. 15)

As provocações de Candido e Arrigucci, se refletidas a partir dos exemplos do *corpus* mais contemporâneo desta pesquisa, composto em maioria por autores que escrevem a partir de uma anotação “étnográfica” (Schnaiderman, 1994, p. 773), encontram certo respaldo. Nas narrativas de “Homem na Estrada” e *Manual prático do ódio*, livro de Ferréz, autor advindo da mesma região que os Racionais MC’s, sobre uma quadrilha que planeja um grande crime, há uma relação de empatia entre os bandidos, de parceria e laço afetivo. Eles têm núcleo familiar, medo e escrúpulos. No caso de Fonseca, seus personagens à margem assemelham-se ao apático Zé Miúdo, o traficante sádico de *Cidade de Deus*, sem a distinção entre o bandido ‘com moral na quebrada’ e o ‘zé povinho’, por serem alegóricos. Por outro lado, o MC necessita tornar exemplares os personagens que constrói, sempre incutindo neles um contexto psicológico e social, moralizando-os.

O local dos autores e o compromisso com aquela comunidade são fatores decisivos para pensar a epistemologia de suas obras. A narrativa dos Racionais MC’s é mais verossímil, pois advém de uma tradição discursiva periférica que constrói retratos de si mesma. Como já vimos nos capítulos anteriores, a poética do grupo de *rap* preconiza uma arte com utilidade e *performance* dentro de um grupo social. Tem um local, em que “quando o dia escurece, só quem é de lá sabe o que acontece”. Como afirma Feltran, esta tradição, que tem como matriz a poética calcada por Jorge Ben, destoa dos retratos mais convencionais do pobre na arte brasileira:

Pela própria associação estreita entre essas temáticas, que compõem uma matriz estética internamente coerente, verifica-se que a abordagem das letras sobre o “mundo do crime” de morros e favelas está em descompasso flagrante com a tradição de esquerda do período, majoritariamente vinculada a setores “subversivos” de matriz intelectual marxista e, quando muito, a grupos mobilizados de operários e católicos vinculados à teologia da libertação. Não é desses setores populares engajados na luta política contra a ditadura, em cujos discursos “trabalhador e bandido” compõem um par moral de opostos, que emana a narrativa de Jorge Ben. (Feltran, 2013, p. 53)

A vertente intelectual citada por Feltran, entretanto, não é acurada para o caso de Fonseca, um autor que, como se apresenta com clareza em “O Cobrador”, tinha imensa desconfiança em relação às lutas sociais filiadas ao marxismo. Mesmo assim, Fonseca responde a estas inquietações, dentro desse contexto, não figurando o universo periférico realmente ‘de dentro’. Se no caso dos Racionais MC’s vê-se uma rediscussão moral do crime, em Fonseca há um certo amoralismo, devido à multiplicidade de vozes incutidas no texto. Talvez os únicos personagens de traços um pouco mais edificantes na obra do autor mineiro sejam, ironicamente, alguns dos policiais, grandes algozes da obra dos Racionais MC’s, como se vê em “Homem na Estrada”:

Não confio na polícia, raça do caralho

Se eles me acham baleado na calçada

Chutam minha cara e cospem em mim

Eu sangraria até a morte

Já era, um abraço

Por isso a minha segurança eu mesmo faço

A figura do policial dentro da obra do grupo de *rap* é maniqueísta, distante da representação desenhada por Fonseca. Não há qualquer empatia em relação à polícia. Nas narrativas de Fonseca, está presente a figura do ‘tira corrupto’ de modo explícito ou implícito: policiais que desconfiam dos seus colegas ou pessoas de classe médio-alta que decidem procurar um profissional (investigador ou advogado) para os ajudar porque também não confiam na polícia. Por outro lado, a empatia que o autor reserva a alguns dos policiais paradigmáticos, como Weller ou Raul, o policial amigo e contraponto de Mandrake, o advogado protagonista, é quase equivalente à que os Racionais MC’s reservam ao bandido. Se o justiceiro em Fonseca é o cobrador, na poética dos ‘manos’ a palavra faz referência aos

grupos de extermínio que entram nas favelas para matar jovens negros, prática homicida denunciada no livro *Abusado*, do jornalista Caco Barcellos.

Temos, portanto, dois tipos de ‘bandidos’, que, a depender do leitor, podem ser igualmente intimidadores. No caso dos Racionais MC’s, o bandido é desenhado por uma voz narrativa que busca uma bricolagem neorrealista para o seu retrato. Já Fonseca, ciente da ambiguidade projetiva no fazer literário, abarca uma marginalidade mais ampla, presente em todas as camadas sociais. A figura de seu marginal é, portanto, complexa e multifacetada, emitindo vozes que não condizem necessariamente com aquele arquétipo.

Quanto ao uso da violência em suas obras, talvez pelo contexto social e histórico, pode-se dizer que a diferença entre os retratos de Brown e Fonseca é que o primeiro apresenta um olhar mais conciliador sobre a criminalidade, mesmo que não a considere ideal, enquanto o segundo mostra uma visão disruptiva e apocalíptica acerca da violência estrutural do país, sem fim extraliterário predominante. O interesse pelo ‘hiper-realismo’ na linguagem, pelo choque do ouvinte com o grotesco, também se distingue entre as duas poéticas. Fonseca personifica a violência, sempre erótica e polifônica. Os Racionais MC’s, por viverem no contexto da violência, refletem a partir dela, fornecendo ao ouvinte ideias mais realistas sobre seus desdobramentos.

Os ouvintes dos Racionais MC’s recebem um chamado à humanidade, transparente na voz de Brown, dedicada à transfiguração de um eu lírico que se faz presente ao marginal de forma quase eclesiástica, numa fala que simula um ritual de escuta e partilha das nuances da vida à margem. O ‘outro’ ouvinte é intimidado e diminuído, mas passa a ter cada vez menos protagonismo nas letras do grupo durante a progressão da sua obra. No caso de Fonseca, o leitor está sempre posto em desafio, a perguntar-se sobre as origens de cada voz figurada em seus personagens, assim como sobre a aporia entre prazer e violência.

Conclusão

A literatura dos Racionais MC's

O documentário "Aqui Favela, o Rap Representa" (2002), dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, passa por várias cidades brasileiras a fim de retratar o cotidiano de aspirantes e nomes estabelecidos do *rap* brasileiro. Um dos personagens escolhidos, um jovem morador de uma periferia paulista, escolheu o nome artístico DRE. Com os olhos um pouco marejados e desconfiados da câmera, conta que o pai morreu na cadeia quando ainda era criança. Para falar a verdade, diz, ele não conheceu o pai. A mãe o criou sozinha e casou-se com outro homem, que também foi preso. Hoje em dia, ele diz,

“No mundo da gente, serviço tá difícil, emprego tá difícil, oportunidade para você trabalhar não tem, às vezes você tem ‘mó esforço, ‘mó vontade de arrumar um trampo, os cara não deixa só porque você não teve um estudo, entendeu? Eu mesmo, vou falar a verdade pra você, eu mesmo não tenho um estudo, ele não tem um estudo, porquê? Eu não tenho estudo por causa de que eu parei de estudar para ajudar minha família.”¹⁰

Ele apresenta a mãe, que está recolhida no canto do quadro, olha para o horizonte e anuncia à câmera “se eu tiver uma oportunidade, não sei se deixo escapar, não”. Depois, com o dedo apontado para a câmera, em tom de revolta, fala sobre os amigos que já estão trabalhando no tráfico, pessoas que conheceu ainda na infância. Fala de um menino que “segura a bronca do barraco sozinho” por meio do trabalho ilícito. O semblante desolador ao retratar a própria trajetória só muda em dois momentos: quando fala sobre uma chance imaginária de fazer sucesso como *rapper*, e quando está ensaiando com seus amigos. Ao som da batida de uma precária aparelhagem do DJ, que trata como um objeto de grande estima, ele e os companheiros de grupo mostram-se enérgicos. Cantam as últimas palavras de cada rima em conjunto, versam sobre a realidade de seu local, parecem ativos e donos do próprio corpo, do próprio destino. DRE não parece sentir mais pena de si mesmo, seu corpo vibra ao som da batida de uma MPC. As duas cenas explicitam a *performance* do rap, uma arte

¹⁰ *Aqui Favela, o Rap Representa*. Direção: Júlia Torres e Rodrigo Siqueira: 2002. Documentário.

democrática, que necessita de poucos elementos e, sobretudo, do impulso humano pela arte para estar em movimento. *Rap* é verbo, e verbo é movimento, ritmo.

A poética dos Racionais MC's propõe ao ouvinte uma travessia por alguns dos desafios da existência humana. A sobrevivência e a tolerância entre os homens, as traições e perigos encontrados nas relações de poder numa sociedade ameaçadora, e a possibilidade da construção do amor – próprio e por uma comunidade –, são seus principais temas. As palavras de Mano Brown e Edi Rock, letristas do grupo, buscam fazer o ouvinte consciente do valor de uma vida, peso que oscila nas perspectivas da cidade de São Paulo, dependendo de quem olha e é visto. Vem da reflexão incessante sobre o lugar do sujeito no mundo – neste caso, o que vive sob a perspectiva e o jugo social do ‘periférico’ – o caráter universal da palavra cantada de seus discos.

Este trabalho analisou alguns dos eixos temáticos encontrados nessa obra. Estes são: o rompimento com uma tradição discursiva de identidade de nação, o uso do testemunho como forma de contestar discursos oficiais e a valorização de uma ‘verdade’ a partir da experiência em sua poética, e a tematização e figuração do universo do crime, com o olhar sob a figura do bandido. Todos estes temas são caros à literatura. O signo de nação, ao Modernismo e à arte brasileira em geral, pautada tradicionalmente pela busca e reflexão acerca do elemento nacional; a figuração da experiência de trauma e falta, ao gênero da literatura de testemunho; a violência urbana e sua chaga social, às narrativas ‘brutalistas’, à literatura marginal, enfim, a toda uma vertente da arte brasileira contemporânea, já que a proliferação dessas narrativas configura uma das grandes tendências da cultura brasileira contemporânea. Todos esses temas podem ser encontrados em abundância no curso da produção do grupo de *rap* paulistano, rica e plurissignificativa, aberta sempre a novos exercícios de interpretação da parte do ouvinte.

No primeiro capítulo, “Palavra: Arma”, a narrativa de nação fundamentada no período Modernista foi posta lado a lado ao discurso histórico-social da canção “Negro Drama”, que versa sobre as dificuldades de um artista nascido na miséria, compartilhadas com seus pares, ao chegar num momento de ruptura, no qual a ascensão social passa a gerar dilemas éticos. A partir de uma leitura sobre os diários de viagem de Mário de Andrade, foi questionado o local da projeção do intelectual face ao arquétipo do ‘homem do povo’. A

partir do substrato deixado na cultura pelo pensamento social brasileiro, com o olhar sobre os textos de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, foram discutidas as tensões entre um retrato de integração e exaltação da diversidade construído pela cultura hegemônica e a rasura que parte dos Racionais MC's como contraponto. Foi visto que, ao incutirem uma voz sobre essa experiência outrora tematizada e preconizar o fim da cordialidade, sua identidade tornou-se uma realidade de apropriação indevida pelo intelectual do centro, resultando num momento de fratura. Essa quebra de cordialidade na cultura foi sugerida como um segundo “desrecalque localista” na arte relacionada ao signo nacional.

Em “Testemunho e Nação”, foi proposto um percurso de leitura da canção “Diário de um Detento”, à luz dos conceitos correntes de ‘literatura de testemunho’. Algumas características dessa canção, que narra os acontecimentos do massacre do Carandiru, apresentam clara afinidade com os relatos da *shoah*: a urgência extraliterária da poética do grupo em representar um conjunto de condições sociais de difícil apreensão, devido à brutalidade traumática do ‘real’, e seu compromisso em retratar o contexto ôntico em alta fidelidade, buscando perpetuar a memória das vítimas e amalgamar o luto por elas dentro da cultura. Concluiu-se que o trabalho do grupo busca inserir um ponto de vista sobre a memória nacional, inserindo uma voz que interpreta a História a partir de um local pouco usual na esfera pública brasileira.

Por fim, foi feita uma análise sobre o retrato do arquétipo do bandido na obra dos Racionais MC's, cotejando alguns aspectos da construção deste personagem à luz de três contos de Rubem Fonseca, autor canônico das narrativas sobre violência urbana no Brasil. Foi visto, assim, como cada um dos artistas projeta-se sobre o retrato do marginal, como constrói seus personagens e quais são os tipos de abordagens de cada artista em relação aos seus receptores. Mais uma vez, o elemento do local mostrou-se um ponto de ruptura entre a diegese de cada autor: enquanto os Racionais MC's buscam um bandido ‘neorrealista’, sempre tendo em vista uma comunidade para a qual reporta, Rubem Fonseca dilui vozes dentro de seus personagens marginais, deixando o contexto ôntico em segundo lugar. As necessidades dos autores são distintas: Fonseca preocupa-se em corporificar e tornar erótica a violência, como uma forma de questionar o prazer da leitura e também retratar de maneira

radicalmente alegórica as mazelas da sociedade; os Racionais buscam modificar os estereótipos que criminalizam os sujeitos que vivem à margem, ao mesmo passo que usam da violência para figurar as personas e o dialeto dos MC's.

Na Universidade, as pesquisas sobre o *rap* brasileiro partem sobretudo de três eixos: os estudos de canção, advindos do encontro entre Musicologia, Semiótica e crítica literária; a Antropologia, baseada em estudos de campo; e a Sociologia, ocupada em analisar o *rap* a partir de sua influência dentro de uma comunidade e na esfera pública. Em pequena escala, este estudo busca incentivar a disciplina dos Estudos Literários para uma imersão interdisciplinar, formal e temática sobre a linguagem do *rap* brasileiro e seus autores, que já angariam grande espaço na cultura do país. Há, ainda, muito a ser explorado, seja pela escansão das letras, seja por uma discussão mais profunda sobre as acepções de literatura em relação às manifestações periféricas, seja pelo cotejo do *rap* brasileiro com o norte-americano, enfim, são inúmeros os horizontes para pesquisa – e por que não do ensino? – do *rap* na Universidade.

Durante duas décadas, a obra dos Racionais MC's acompanhou os desdobramentos políticos e sociais do Brasil, sobretudo da cultura de rua das periferias brasileiras, seu grande público e contexto. Há muitas transformações entre seus seis discos, que parecem ter como principal cuidado o versar sobre o contemporâneo, o que acontece nas periferias de São Paulo naquele momento. Não é à toa que a obra do grupo ainda passa por mutações radicais, vistas por parte do público às vezes como gênio, às vezes como uma espécie de traição à cartilha ética e estética que fundamentou o início de sua carreira.

Num período de formação, pode-se identificar na arte discursiva do grupo a defesa de uma utopia de mudança social completa a partir da conscientização e insurreição de classe, uma libertação imaginada. A horizontalidade das relações entre artista e ouvinte e a atitude avessa ao 'outro', separando radicalmente centro e periferia como uma dualidade entre bem e mal, mostram-se presentes nesse discurso normativo. A primeira pessoa do plural e o tom didático, a ausência de gírias e o desejo de manter uma dicção formal exemplificam essa primeira tendência em *Holocausto Urbano*, disco de 1990. O opressor, o 'racista otário', ou mesmo o sujeito que discorda de suas ideias, o 'negro limitado', ainda estão no centro de

suas narrativas, pautadas por discursos políticos do movimento negro, como visibilidade, lugar de fala e apropriação cultural.

Em seu segundo disco, *Raio-X do Brasil* (1993), os Racionais MC's encontram a ficção: descrições de cenas, personagens e a diegese do MC, narrador e observador da vida em sua comunidade, dão mais cores às denúncias sobre violência e racismo. O amadurecimento da análise sobre a sociedade brasileira também fica evidente na obra, que percebe o consumo e a violência numa relação de causa e efeito, que passa a ser condenada. A combinação destes elementos gera uma gama de personagens exemplares, que, ao sucumbirem ao crime e à tentação pelos bens de consumo, terminam punidos pelo destino que escolheram. O exemplo da possibilidade da morte fácil preconiza um ideal de autopreservação do corpo negro que permanecerá na obra do grupo até a atualidade.

O radicalismo da obra em relação ao consumo e ao 'outro', o 'sistema' – que parece ser a combinação entre o Estado autoritário brasileiro e o neoliberalismo – cresce no próximo disco, *Sobrevivendo no inferno*, de 1997. Obra-prima do grupo de rap, nele os MC's passam a se apropriar da persona do bandido, aderindo à ideia de resistência através do crime. Junta-se ao ideal revolucionário a presença da religião cristã e da figura de São Jorge, santo sincretizado também em Ogum, o orixá guerreiro. As duas temáticas refletem o momento vivido nas periferias de São Paulo, num contexto pré-PCC, no qual as mortes chegam a números alarmantes. O desejo em unir religião e crime é interpretado por Acauam Silvério de Oliveira como uma forma de não perder a relevância de sua mensagem dentro da comunidade:

Seu interesse pela palavra divina consiste nas possibilidades que essa oferece enquanto instrumento de pregação, sendo o pregador não o “senhor” da verdade, como um mestre, mas mero receptáculo de uma mensagem que o transcende. Nesse caso, os apóstolos são os presos mortos no Carandiru, os bandidos e os marginais de toda ordem, legais ou ilegais, dotados de proceder. (Oliveira, 2015, p. 326)

A hipótese tem ressonância nos fatos: o disco é sem dúvida o mais conhecido dos Racionais MC's, assim como o mais reconhecido pela crítica musical. É o momento de apogeu do grupo, que, com “Diário de um Detento”, projetou-se nacionalmente, emergindo na esfera pública. É no disco de maior força doutrinária do grupo que surge, como uma

contradição ou talvez um desdobramento, um momento de autorreflexão do artista em face à ideologia de revolução social na periferia, como na canção “Fórmula Mágica da Paz”:

*Mais uma vez um emissário
Não incluiu Capão Redondo em seu itinerário
Porra, eu tô confuso, preciso pensar
Me dá um tempo pra eu raciocinar
Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá
Minha ideologia enfraqueceu
Preto, branco, polícia, ladrão ou eu
Quem é mais filha da puta, eu não sei
[...]
Cada lugar uma lei, eu tô ligado
Mas no extremo sul da Zona Sul tá tudo errado
[...]
A gente vive se matando irmão, por quê?
Não me olhe assim, eu sou igual a você*

É justamente a vertente da autorreflexão que permeará o álbum duplo *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, lançado em 2002. Nele, os ‘outros’ se multiplicam: a trama do disco, repleta de interpelações dramáticas, fala sobre as traições e objeções dentro da comunidade do *rapper*. O indivíduo se sobrepõe ao coletivo quando a figura do MC passa a estar à frente, em detrimento dos personagens exemplares de outrora. O conflito interno da comunidade é simbolizado na tentativa de assassinato a Mano Brown – não se sabe se esta é fictícia ou não. Como afirma Oliveira, trata-se de uma grande reflexão sobre a “ascensão social do negro periférico enquanto um processo traumático de derrota dentro da vitória, e vice versa” (Oliveira, 2015, p. 360). É o momento no qual a utopia inicial do grupo perde a força: busca-se uma forma alternativa ao Estado para o problema da violência nas periferias, simbolizada no Primeiro Comando da Capital; o artista de sucesso não é capaz de salvar toda a sua comunidade da miséria, e versa sobre uma tentativa de conciliação com a realidade.

Contíguo à questão de alteridade encontra-se o atual problema de agência do grupo, que busca formas para além do programa criado durante os anos 1980 e 1990. Esta parece

ser a grande pergunta dos últimos dois discos, isto é, como e se ainda é possível representar uma comunidade no contexto contemporâneo. Se a dualidade entre um ‘eu’ inocente e um ‘outro’ algoz existia num primeiro momento transposto em personagens ou como argumento moral de uma canção, durante a obra do grupo e da sua criação identitária a partir do discurso, essas fronteiras passaram por um processo de profunda problematização e dissolução.

O disco *Cores e Valores* (2014), lançado depois de um hiato de mais de uma década, mostra uma nova discursividade do grupo, mais aberto ao consumo, advindo principalmente do período de inclusão social do lulismo. A condenação do crime não é mais tão presente desde *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, devido ao surgimento do PCC e a relativa pacificação conquistada. Os versos de *Cores e Valores* narram histórias mais fragmentadas, menos realistas. Há um claro interesse em cifrar o que se diz, tornando a mensagem acessível a quem conhece as gírias e o universo do grupo. Não há qualquer menção ao ‘playboy’, personagem que aparecia desde o início da carreira dos Racionais MC’s. Outro traço marcante é a autobiografia: músicas como “Quanto Vale o Show?” e “O Mal e o Bem” relatam a história do grupo, sinalizando um momento de amadurecimento e de ‘passagem de bastão’ para as novas gerações do rap.

Este trabalho, propondo-se a observar temas caros à poética dos Racionais MC’s, refletiu, por consequência, sobre identidade pessoal e de nação, testemunho e mimese, agência política e discurso artístico. Ao ler somente algumas das partes de um grande quadro narrado pelo grupo, encontrou nos aspectos formais, temáticos e *performáticos* de suas representações uma reflexão ‘literária’ sobre a experiência de sujeitos à margem, ainda a ser mais amplamente explorada pelos estudos acadêmicos ligados à Literatura. O desejo de fabricar, por meio da arte da palavra cantada, formas de resistência e significação de um sujeito – negligenciado por narrativas hegemônicas, fadado ao papel de coadjuvante –, mostra aos observadores atentos à arte que está na concretude da cultura, fazendo parte de seu tempo, o acontecimento representado pelo surgimento desses artistas e a plataforma discursiva arrojada pelo *rap*.

É sobretudo do desejo de ressignificação da palavra ‘negro’ que parte o clamor humanitário dos Racionais MC’s. Inicialmente, pela vexação do branco que o oprimia, transformando-o em sujeito fóbico como um reflexo do trauma experienciado, condenando-

o ao julgamento não encontrado no Estado; logo depois, ao perceber o poder da narração do seu *éthos* para o seu próprio *lócus* e os empecilhos na representação de uma comunidade numerosa e heterogênea, deixando seu opressor de lado para a recriação de uma identidade própria, calcada a partir do discurso e da transformação social pela cultura, que segue em constantes renovações através do legado do *rap*. Este, perdeu o espaço de outrora para outros tipos de ritmos e necessidades da cultura, como o funk, mas ainda surpreende seus ouvintes atentos. Em ciclos, um novo grupo de *aedos* surge em ritmo, palavra e um renovado universo de ideias.

Referências Bibliográficas

AA. VV. *A Personagem de Ficção*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. “Mulheres e trabalho: breve análise do período 2004-2014”. *Nota Técnica*, nº24. Brasília: Ipea, 2016.

Alvito, Marcos e Zaluar, Alba (Orgs). *Um século de favela*. 3ª edição. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo. Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974, pp. 252-253.

Andrade, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso dos jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996.

Achugar, Hugo. *Planetas sem boca - Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura* Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Barthes, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris: Points, 2015.

Bandeira, Manuel. “O bicho”. In: *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora / INL, 1970, p. 196.

Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Nova Iorque: Basic Books, 2009. [Edição do Kindle].

Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Bourdieu, Pierre. *A miséria do mundo*. 17ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

Barreto, Carolina de Oliveira. *Narrativas sobre a “fratria imaginada”*: Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

Barros e Silva, Fernando. “O fim da canção (em torno do último Chico)”. In: *Serrote*, vol. 3, 2010.

_____. “Chico contra o cinismo.” *Folha de S.Paulo*, 26 de dezembro de 2004. Acesso em 27 de dezembro de 2016. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200406.htm>.

Buarque de Hollanda, Heloisa. “Literatura Marginal”, s/d. Acesso em 03/01/2017.
Disponível em:
<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literaturamarginal>

Brown, Mano. Entrevista concedida à revista *Showbizz*, nº 155, junho de 1998.

_____. Entrevista ao *Roda Viva* da TV Cultura. 25 de setembro de 2007. Acesso em 29 de setembro de 2017. Disponível em:
<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/25/297875244.asp>

_____. “Eminência Parda”. *Rolling Stone*, nº 39, dez. 2009. Acesso em 29 de setembro de 2017. Disponível em:
<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda#imagem0>.

Cardoso, Tom. “Racionais preparam disco novo, com distribuição pela Sony Music”, *Folha de S.Paulo*, 12 de junho de 2000. Acesso em 2 de janeiro de 2017. Disponível em :
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200016.htm>.

Camargos, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

Camus, Albert. *Journaux de Voyage*. Paris: Gallimard, 1978.

Candido, Antonio. *Ficção e confissão*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- _____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 3ª edição. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973, pp. 109-138.
- _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. “O significado de Raízes do Brasil”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Chalhoub, Sidney. *A cidade febril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Chauí, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- Chauí, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- Fonseca, Rubem. *Feliz Ano Novo*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.
- _____. *O Cobrador*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.
- _____. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- Ferréz. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Planeta, 2014. [Edição do Kindle].
- Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / INL-MEC, 1980.
- Freud, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- Feltran, Gabriel. “Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56. São Paulo, 2013, pp. 43-72.
- Fernandes, Ederval. “Dossiê Rap Brasileiro”. *Modo de usar & Co*. 9 de abril de 2016. Acesso em 29 de setembro de 2017. Disponível em:

<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2015/04/rap-brasileiro-mano-brown-por-ederval.html>

Garcia, Walter. “Elementos para a crítica estética dos Racionais MC’s”. In: *Ideias*, vol. 4, nº 2. Campinas, 2013, pp. 81-110.

_____. “Ouvindo Racionais MC's (segunda versão)”. In: *Ensaaios sobre arte e cultura na Formação*. São Paulo: Anca, Coletivo Nacional de Cultura do MST, 2006, pp. 51-63.

_____. “‘Diário de um detento’: uma interpretação”. In: Nestrovski, A. (Org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007, pp. 179-216.

_____. “O novo caminho de Edi Rock”. *Le monde diplomatique: Brasil*, ano 7, nº 76, novembro de 2013.

Golstein, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1989.

Galeano, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

Ginzburg, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea.” In: *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. 2012, pp. 199-221.

_____. “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”. In: *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011, pp. 19-29.

Guasco, Pedro Paulo M. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, 26ª edição, 11ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Houaiss, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Jocenir. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

Kehl, Maria Rita. “Radicais, raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo.” In: *São Paulo em perspectiva*. São Paulo, 1999, pp. 95-106.

_____. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. In: *A fratria órfã*. São Paulo: Olho d’água, 2008, pp. 65-101.

Kowarick, Lúcio. *Trabalho e vadiagem – A origem do trabalho livre no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

Kalili, S. “Uma conversa com Mano Brown”. *Caros Amigos especial: movimento hip hop*. São Paulo, nº 3, 1998, pp. 16-9.

KL Jay. “‘Não precisamos ficar provando mais nada’, diz KL Jay, dos Racionais”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 de dezembro de 2012.

Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Levi, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

M. Schwarcz, Lilia e Starling, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Marco, Valéria de. “A literatura de testemunho e a violência de Estado” In: *Revista lua nova*, nº 62, 2004, pp. 45-68.

Matsunaga, Priscila Saemi. “As representações sociais da mulher no movimento hip hop.” In: *Psicologia social* [online], vol.20, nº1. 2008, pp. 108-116. Acesso em 01/10/2017.

Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>.

Monteiro, Pedro Meira. *Signo e desterro – Sérgio Buarque de Holanda e a imaginação do Brasil*. São Paulo: E-Galáxia, 2016. [Edição do Kindle].

Mautone, Guilherme. “Miscigenação da forma artística e despedida da palavra em *Cair de Costas*”. Blog *Poesia-Pau*. 9 de abril de 2015. Acesso em 01/10/2017. Disponível em: poesia-pau.blogspot.com.br/2015/04/miscigenacao-da-forma-artistica-e.html

Manso, Bruno Paes. “A Guerra”. *Revista Piauí*, nº 125, janeiro de 2017. Acesso em 29 de setembro de 2017. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-guerra/>

Nascimento, Érica Peçanha do. *Literatura marginal’: os escritores de periferia entram em cena*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2006.

Oliveira, Acauam Silvério de. *O fim da canção? - Racionais MC’s como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, 2015.

Oliveira, Leandro Silva de; Segreto, Marcelo; Cabral, Nara Lya Simões Caetano. “Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC’s”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56, 2013, pp. 101-126.

Palmeira, Maria Rita Sigaud Soares. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, 2009.

Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

Penna, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

_____. “A experiência da violência”. In: *Revista Metamorfoses*, vol. 13, nº 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

_____. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

Perrone-Moisés, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Rosa, Waldemir. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade de Brasília, 2006.

Rocha, João César de Castro, “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”. In: *Letras*, nº 32 - Ética e cordialidade, 2006, pp 23-70.

Salgado, Marcelo. “Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana”. In: *SCRIPTA*, v. 19, nº 37, 2015, pp. 151-163.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.

Schollhammer, Karl Erik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Segreto, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo, 2014.

Seligman-Silva, Márcio. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: *Revista Psicologia Clínica*, vol. 20, nº 1. 2008, pp. 65-82.

Silva, Beatriz Ferreira. *Metadiscursividade em entrevistas: a inscrição de Mano Brown no campo jornalístico*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2015.

Silva, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: Trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

Silva, Andressa Marques da. *Por uma promessa de vida mais viva: relações afetivas de mulheres negras no rap e no romance contemporâneo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura. Universidade de Brasília, 2013.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Schnaiderman, Boris. “Vozes da barbárie e da cultura”. In: Fonseca, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 773-7.

Schwarz, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 11-28.

Souza, Gilda de Mello e. “O mestre de Apipucos e o turista aprendiz”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2005, pp. 49-70.

_____. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”. In: *Exercícios de leitura*. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2009, pp. 305-344.

Tatit, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Teperman, Ricardo. *Se liga no som: As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015. [Edição do Kindle].

Vidal, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Waiselfisz, J.J. *Mapa da violência 2016 : homicídios por armas de fogo no Brasil*. Rio de Janeiro: FLACSO/CEBELA, 2013.

W. Said, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Zeni, Bruno. “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”. In: *Estudos Avançados* [online], vol.18, nº 50, 2004, pp. 225-241. Acesso em 01/10/2017. Disponível em:
<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100020>.

Referências discográficas e audiovisuais

Racionais MC's. *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990.

_____. *Escolha seu caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992.

_____. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

_____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

_____. *Nada como um dia após outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

_____. *Cores e Valores*. São Paulo: Cosa Nostra / Boogie Naípe / X-File Records, 2014.

Racionais MC's. *1000 trutas 1000 tretas*. São Paulo: Cosa Nostra / CN 007, 2006.

Criolo. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.

Emicida. *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.

Anexos

Letras do *corpus*

Negro Drama (Mano Brown / Edi Rock)

[Verso 1: Edi Rock]

Negro Drama, entre o sucesso e a lama

Dinheiro, problemas, inveja, luxo, fama

Negro Drama, cabelo crespo e a pele escura

A ferida, a chaga, à procura da cura

Negro Drama, tenta ver e não vê nada

A não ser uma estrela longe, meio ofuscada

Sente o drama, o preço, a cobrança

No amor, no ódio, a insana vingança

Negro Drama, eu sei quem trama e quem tá comigo

O drama que eu carrego pra não ser mais um preto fodido

O drama da cadeia e favela

Túmulo, sangue, sirene, choros e velas

Passageiro do Brasil - São Paulo, agonia

Que sobrevive em meio a zorras e covardias

Periferias, vielas, cortiços

Você deve tá pensando

O que você tem a ver com isso?

Desde o início por ouro e prata

Olha quem morre, então veja você quem mata

Recebe o mérito a farda que pratica o mal

Ver o pobre, preso ou morto, já é cultural

Histórias, registros, escritos
Não é conto nem fábula, lenda ou mito
Não foi sempre dito que preto não tem vez? Então
Olha o castelo e não foi você quem fez, cuzão
Eu sou irmão dos meus trutas de batalha
Eu era a carne agora sou a própria navalha
"Tim-Tim", um brinde pra mim
Sou exemplo, de vitórias, trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela
São poucos que entram em campo pra vencer
A alma guarda o que a mente tenta esquecer
Olho pra trás, vejo a estrada que eu trilhei, mó cota
Quem teve lado a lado e quem só ficou na bota
Entre as frases, fases e várias etapas
Do quem é quem, dos mano e das mina fraca
Negro Drama de estilo
Pra ser, se for, tem que ser, se temer é milho
Entre o gatilho e a tempestade
Sempre a provar que sou homem e não um covarde
Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro
Vigia os rico, mas ama os que vêm do gueto
Eu visto preto por dentro e por fora
Guerreiro, poeta entre o tempo e a memória
Nessa história vejo o dólar e vários quilates
Falo pro mano que não morra e também não mate
O tique-taque não espera, veja o ponteiro

Essa estrada é venenosa e cheia de morteiro
Pesadelo? É um elogio
Pra quem vive na guerra a paz nunca existiu
No clima quente a minha gente sua frio
Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil

[Interlúdio: Mano Brown]

Crime, futebol, música, caralho
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha

[Verso 2: Mano Brown]

Daria um filme, uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja, olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem rosto e coração
Hey, São Paulo! Terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo
Luz, câmera e ação! Gravando a cena vai
Um bastardo, mais um filho pardo sem pai
Hey, Senhor de engenho, eu sei bem quem é você
Sozinho 'cê num guenta, sozinho cê num 'guenta a pé

‘Cê disse que era bom e as favela ouviu
Lá também tem uísque e Red Bull, tênis Nike e fuzil
Admito, seus carro é bonito
É, e eu não sei fazer Internet, vídeo-cassete, uns carro louco
Atrasado eu tô um pouco, sim, tô, eu acho
Só que vê que, seu jogo é sujo e eu não me encaixo
Eu sou problema de montão, de Carnaval à Carnaval
Eu vim da selva, eu sou leão, sou demais pro seu quintal
Problema com escola eu tenho mil, mil fita
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria. "Gíria não, dialeto"
Esse não é mais seu, oh... Subiu
Entrei pelo seu rádio, tomei, ‘cê nem viu
Nós é isso, é aquilo, o quê? ‘Cê não dizia?
Seu filho quer ser preto?
Há! Que ironia!
Cola o pôster do 2Pac aí, que tal? Que cê diz?
Sente o Negro Drama, vai, tenta ser feliz
Hey, bacana, quem te fez tão bom assim?
O que ‘cê deu, o que ‘cê faz, o que ‘cê fez por mim?
Eu recebi seu ticket, quer dizer kit
De esgoto a céu aberto e parede madeirite
De vergonha eu não morri, tô firmão, eis-me aqui
Você, não, você não passa quando o Mar Vermelho abrir
Eu sou humano, homem duro do gueto, Brown, obá!
Aquele louco que não pode errar

Aquele que você odeia amar nesse instante

Pele parda e ouço funk

Vim de onde vem os diamante

Da lama

Valeu mãe, Negro Drama

[Outro: Mano Brown]

Aí, na época dos barraco de pau lá na Pedreira

Onde 'cês tavam? O que 'cês deram por mim? O que 'cês fizeram por mim?

Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho?

Agora tá de olho no carro que eu dirijo?

Demorô, eu quero é mais, eu quero até sua alma

Aí, o *Rap* fez eu ser o que sou

Ice blue, Edi Rock e KL Jay, e toda a família

E toda geração que faz o rap, a geração que revolucionou

A geração que vai revolucionar

Nos anos 90 ou século XXI, é desse jeito

Aí, você saí do gueto, mas o gueto nunca saí de você, morô, irmão?

Voce tá dirigindo um carro, o mundo todo tá de olho em você, morô?

Sabe por quê? Pela sua origem, morô irmão?

É desse jeito que você vive, é o negro drama

Eu não li, eu não assisti

Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama

Eu sou o fruto do negro drama

Aí, Dona Ana, sem palavras, a senhora é uma rainha

Mas aí, se tiver que voltar pra favela eu vou voltar de cabeça erguida

Porque assim é que é, renascendo das cinzas

Firme e forte, guerreiro de fé

Vagabundo nato!

Diário de um detento (Jocenir / Mano Brown)

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8 horas da manhã

Aqui estou, mais um dia

Sob o olhar sanguinário do vigia

Você não sabe como é caminhar

com a cabeça na mira de uma HK

Metralhadora alemã ou de Israel

Estraçalha ladrão que nem papel

Na muralha, em pé, mais um cidadão José

Servindo o Estado, um PM bom

Passa fome, metido a Charles Bronson

Ele sabe o que eu desejo

Sabe o que eu penso

O dia tá chuvoso, o clima tá tenso

Vários tentaram fugir, eu também quero

Mas de um a cem, a minha chance é zero

Será que Deus ouviu minha oração?

Será que o juiz aceitou a apelação?

Mando um recado lá pro meu irmão:

Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão

Ele ainda tá com aquela mina

Pode crer, moleque é gente fina

Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá

Tanto faz, os dias são iguais
Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
Mato o tempo pra ele não me matar
Homem é homem, mulher é mulher
Estuprador é diferente, né?
Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés
E sangra até morrer na rua 10
Cada detento, uma mãe, uma crença
Cada crime uma sentença
Cada sentença um motivo, uma história
de lágrima sangue, vidas e glórias,
abandono, miséria, ódio, sofrimento,
desprezo, desilusão, ação do tempo
Misture bem essa química, pronto:
eis um novo detento
Lamentos no corredor, na cela, no pátio
Ao redor do campo, em todos os cantos
Mas eu conheço o sistema, meu irmão
Aqui não tem santo.
Rá tá tá tá preciso evitar
Que um safado faça minha mãe chorar
Minha palavra de honra me protege
pra viver no país das calças bege
Tique-taque, ainda é 9h40
O relógio da cadeia anda em câmera lenta
Ra tá tá tá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica

Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador
Hoje tá difícil, não saiu o sol
Hoje não tem visita, não tem futebol
Alguns companheiros têm a mente mais fraca
Não suportam o tédio, arruma quiaca
Graças a Deus e à Virgem Maria
Faltam só um ano, três meses e uns dias
Tem uma cela lá em cima fechada
Desde terça-feira ninguém abre pra nada
Só o cheiro de morte e Pinho Sol
Um preso se enforcou com o lençol
Qual que foi? Quem sabe? Não conta
Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta
Nada deixa um homem mais doente
Que o abandono dos parentes
Aí moleque, me diz: então, cê quer o quê?
A vaga tá lá esperando você
Pega todos seus artigos importados
Seu currículo no crime e limpa o rabo
A vida bandida é sem futuro
Sua cara fica branca desse lado do muro
Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do Inferno com moral
Um dia no Carandiru, não ele é só mais um
Comendo rango azedo com pneumonia
Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros
Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela
Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis
Ladrão sangue bom tem moral na quebrada
Mas pro Estado é só um número, mais nada
Nove pavilhões, sete mil homens
Que custam trezentos reais por mês cada
Na última visita, o neguinho veio aí
Trouxe umas frutas, Marlboro, Free
Ligou que um pilantra lá da área voltou
Com Kadett vermelho, placa de Salvador
Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa
Com uma nove milímetros embaixo da blusa
"Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?
Lembra desse cururu que tentou me matar?"
"Aquele puta ganso, pilantra corno manso
Ficava muito doido e deixava a mina só
A mina era virgem e ainda era menor
Agora faz chupeta em troca de pó!"
"Esses papos me incomoda
Se eu tô na rua é foda"
"É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."
"Não, já, já, meu processo tá aí
Eu quero mudar, eu quero sair

Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum
E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."
Amanheceu com sol, dois de outubro
Tudo funcionando, limpeza, jumbo
De madrugada eu senti um calafrio
Não era do vento, não era do frio
Acertos de conta tem quase todo dia
Tem outra logo mais, eu sabia
Lealdade é o que todo preso tenta
Conseguir a paz de forma violenta
Se um salafrário sacanear alguém
leva ponto na cara igual Frankenstein
Fumaça na janela, tem fogo na cela
Fudeu, foi além, se pá tem refém
A maioria se deixou envolver
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
Dois ladrões considerados passaram a discutir
Mas não imaginavam o que estaria por vir
Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
Avisar o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone
Ra tá tá tá, caviar e champanhe
Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo

Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!

O ser humano é descartável no Brasil

Como Modess usado ou Bombril

Cadeia? Guarda o que o sistema não quis

Esconde o que a novela não diz

Ra tá tá tá, sangue jorra como água

Do ouvido, da boca e nariz

O Senhor é meu pastor

Perdoe o que seu filho fez

Morreu de bruços no salmo 23

Sem padre, sem repórter.

Sem arma, sem socorro

Vai pegar HIV na boca do cachorro

Cadáveres no poço, no pátio interno

Adolf Hitler sorri no inferno

O Robocop do governo é frio, não sente pena

Só ódio e ri como a hiena

Ra tá tá tá, Fleury e sua gangue

vão nadar numa piscina de sangue

Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

Dia 3 de outubro, diário de um detento

Homem na estrada (Mano Brown)

Um homem na estrada recomeça sua vida

Sua finalidade: a sua liberdade

Que foi perdida, subtraída

E quer provar a si mesmo que realmente mudou
que se recuperou e quer viver em paz,
não olhar para trás,
dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não
Na Febem, lembranças dolorosas, então
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim
Muitos morreram sim, sonhando alto assim,
me digam quem é feliz,
quem não se desespera, vendo
nascer seu filho no berço da miséria?
Um lugar onde só tinham como atração,
O bar e o candomblé para se tomar a benção
Esse é o palco da história que por mim será contada
Um homem na estrada

Equilibrado num barranco um cômodo mau acabado e sujo
Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filha da puta!
Acharam uma mina morta e estuprada,
deviam estar com muita raiva
"Mano, quanta paulada!"

Estava irreconhecível, o rosto desfigurado
Deu meia noite e o corpo ainda estava lá,
coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado
O IML estava só dez horas atrasado
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim,
quero que meu filho nem se lembre daqui,
tenha uma vida segura
Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura
e uma "PT" na cabeça.

E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa
o que fazer para sair dessa situação?
Desempregado, então
Com má reputação
Viveu na detenção
Ninguém confia, não
E a vida desse homem para sempre foi danificada.
Um homem na estrada

Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual
Calor insuportável, 28 graus
Faltou água, já é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar, hã!
Já fazem cinco dias
São dez horas, a rua está agitada,
Uma ambulância foi chamada com extrema urgência
Loucura, violência exagerada
Estourou a própria mãe, estava embriagado

Mas bem antes da ressaca ele foi julgado
Arrastado pela rua o pobre do elemento
o inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó
Os ricos fazem campanha contra as drogas
e falam sobre o poder destrutivo delas
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro
com o álcool que é vendido na favela

Empapuçado ele sai, vai dar um rolê
Não acredita no que vê, não daquela maneira,
crianças, gatos, cachorros
disputam palmo a palmo
seu café da manhã na lateral da feira,
Molecada sem futuro,
eu já consigo ver, só vão na escola pra comer,
Apenas nada mais,
como é que vão aprender sem incentivo de alguém,
sem orgulho e sem respeito,
sem saúde e sem paz?
Um mano meu tava ganhando um dinheiro,
tinha comprado um carro,
até rolex tinha!
Foi fuzilado à queima roupa no colégio,
abastecendo a playboyzada de farinha,
Ficou famoso, virou notícia,
rendeu dinheiro aos jornais, ham!, cartaz à policia

Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares
super-star do notícias populares!

Uma semana depois chegou o crack,
gente rica por trás, diretoria.

Aqui, periferia, miséria de sobra.

Um salário por dia garante a mão-de-obra.

A clientela tem grana e compra bem,
tudo em casa, costa quente de sócio.

A playboyzada muito louca até os ossos!

Vender droga por aqui, grande negócio.

Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,

Quero um futuro melhor,

não quero morrer assim,

num necrotério qualquer,

um indigente, sem nome e sem nada,

o homem na estrada.

Assaltos na redondeza levantaram suspeitas,

logo acusaram favela para variar,

E o boato que corre é que esse homem está,

com o seu nome lá na lista dos suspeitos,

pregada na parede do bar.

A noite chega e o clima estranho no ar,

e ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente,

mas na calada caguentaram seus antecedentes,

como se fosse uma doença incurável,

no seu braço a tatuagem, DVC, uma passagem, 157 na lei...

No seu lado não tem mais ninguém.

A Justiça Criminal é implacável.

Tiram sua liberdade, família e moral.

Mesmo longe do sistema carcerário,

te chamarão para sempre de ex-presidiário.

Não confio na polícia, raça do caralho.

Se eles me acham baleado na calçada,

chutam minha cara e cospem em mim, é

eu sangraria até a morte

Já era, um abraço!

Por isso a minha segurança eu mesmo faço.

É madrugada, parece estar tudo normal.

Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo.

Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal.

A vizinhança está calada e insegura,

premeditando o final que já conhecem bem

Na madrugada da favela não existem leis

talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez

Vão invadir o seu barraco, é a polícia

Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia,

filhos da puta, comedores de carniça

Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta"

não são poucos e já vieram muito loucos

Matar na crocodilagem, não vão perder viagem

quinze caras lá fora, diversos calibres
e eu apenas com uma treze tiros automática
Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá.
No primeiro barulho, eu vou atirar
Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém,
e o que eles querem?
mais um "pretinho" na Febem
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim
A gente sonha a vida inteira e só acorda no fim,
minha verdade foi outra,
não dá mais tempo pra nada
[sonoplastia de tiros]

Locução:

Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M'Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais.

Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal.

Da Ponte Pra Cá (Mano Brown / Ice Blue)

[Verso 1: Mano Brown, Ice Blue]

A lua cheia clareia as ruas do Capão
Acima de nós só Deus humilde, né, não? Né, não?
Saúde! Plin!, mulher e muito som
Vinho branco para todos, um advogado bom
Cof, cof, ah! Esse frio tá de fuder
Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o quê?
Nunca mudou nem nunca mudará

O cheiro de fogueira vai perfumando o ar
Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do mapa
Sempre ouvindo um *rap* para alegrar a rapa
Nas ruas da sul eles me chamam Brown
Maldito, vagabundo, mente criminal
O que toma uma taça de champanhe também curte
Desbaratinado, tubaína, tutti-frutti
Fanático, melodramático, bon-vivant
Depósito de mágoa, quem está certo é o Saddam
Playboy bom é chinês, australiano
Fala feio e mora longe, não me chama de mano
"E aí, brother, hey, uhul!" Pau no seu... aaai!
Três vezes sofredor, eu odeio todos vocês
Vem de artes marciais que eu vou de *SIG Sauer*
Quero sua irmã e seu relógio *TAG Heuer*
Um conto, se pá, dá pra catar
Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar
Um triplex para a coroa é o que malandro quer
Não só desfilar de Nike no pé
Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai
Mas no rolê com nós cê não vai
Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar
Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
Se é o crime ou o creme, se não debes não teme
As perversa se ouriça, os inimigo treme
E a neblina cobre a estrada de Itapeirica
Sai, Deus é mais, vai morrer pra lá, zica

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá
Tem que ser, tem que pá
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
O mundo é diferente da ponte pra cá

[Verso 2: Mano Brown]

Outra vez nós aqui, vai vendo
Lavando o ódio embaixo do sereno
Cada um no seu castelo, cada um na sua função
Tudo junto, cada qual na sua solidão
Hei, mulher é mato, a Mary Jane impera
Dilui a rádio e solta na atmosfera
Faz da quebrada o equilíbrio ecológico
E distingue o Judas só no psicológico
Oh, filosofia de fumaça, nariz
E cada favelado é um universo em crise
Quem não quer brilhar, quem não? Mostra quem!
Ninguém quer ser coadjuvante de ninguém
Quantos caras bom, no auge se afundaram por fama
E tá tirando dez de havaiana?
E quem não quer chegar de Honda preto em banco de couro
E ter a caminhada escrita em letras de ouro?

A mulher mais linda sensual e atraente
A pele cor da noite, lisa e reluzente
Andar com quem é mais leal, verdadeiro
Na vida ou na morte o mais nobre guerreiro
O riso da criança mais triste e carente
Ouro e diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis pôr
De turbante, chofer, uma madame Nagô
Sofrer pra que mais, se o mundo jaz do maligno?
Morrer como homem e ter um velório digno
Eu nunca tive bicicleta ou videogame
Agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane
Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola
Minha meta é dez, nove e meio nem rola
Meio ponto a ver, hum e morre um
Meio certo não existe, truta, o ditado é comum
Ser humano perfeito, não tem mesmo, não
Procurada, viva ou morta, a perfeição
"Errare humanos est", grego ou troiano
Latim, tanto faz pra mim: "Fi" de baiano
Mas se tiver calor, quentão no verão
‘Cê quer dá um rolê no capão daquele jeito
Mas perde a linha fácil, veste a carapuça
Esquece estes defeitos no seu jaco de camurça
Jardim Rosana, Treze, Tremembé
Santa Tereza, Valo Velho e Dom José
Parque Chácara, Lídia, Vaz

Fundão, muita treta com a Vinícius de Moraes

[Verso 3: Mano Brown, Ice Blue]

Mas não leve a mal ‘tru, ‘cê não entendeu
Cada um na sua função, o crime é crime e eu sou eu
Antes de tudo eu quero dizer, pra ser sincero
Que eu não pago de quebrada mula ou banca forte
Eu represento a sul, conheço louco na norte
No 15 olha o que fala, Perus, chicote estrala
Ridículo é ver os malandrão vândalo
Batendo no peito feio e fazendo escândalo
Deixa ele engordar, deixa se criar bem
Vai fundo, é com nós, superstar, Superman, vai...
Palmas para eles, digam hey, digam *how*
Novo personagem pro Chico Anysio Show
Mas firmão, né, se Deus quer sem problemas
Vermes e leões no mesmo ecossistema
‘Cê é cego doidão? Então baixa o farol!
Hey, *how*, se quer o quê com quem, *djow*?
Tá marcando, não dá pra ver quem é contra a luz
Um pé de porco ou inimigo que vem de capuz
Hey truta, eu tô louco, eu tô vendo miragem
Um Bradesco bem em frente à favela é viagem
De classe A da *TAM* tomando *JB*
Ou viajar de blazer pró 92 *DP*
Viajar de *GTI* quebra a banca
Só não pode viajar com os mão branca

Senhor, guarda meus irmãos nesse horizonte cinzento

Nesse capão redondo, frio sem sentimento

Os manos é sofrido e fuma um sem dar goela

É o estilo favela e o respeito por ela

Os moleque tem instinto e ninguém amarela

Os coxinha cresce o zóio na função e gela

Três da manhã, eu vejo tudo e ninguém me vê

Subindo o campo de fora

Eu, meu parceiro Dinho ouvindo 2Pac

Tomando vinho, vivão e consciente

Aí Batatão, Pablo, Neguim Emerson

Marquinho, Cascão, Jonny MC, Sora

Marcão, Pantaleão, Nelito, Celião, Ivan, Di

Sem palavra irmão. Aí os irmão do Pantanal

A rapa do morro; e as que estão com Deus

Deda, Tchai, Edi 16, Edi

Um dia nos encontraremos

A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa

Irada e luxuriosa. Pros moleque da quebrada

Um futuro mais ameno, essa é a meta

Pela Fundão, sem palavras, muito amor!